

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Lucie Michlová

Intermedialita v moderní literatuře: románová hudebnost v díle Andrého Gida, Aldouse
Huxleyho a Thomase Manna

Intermediality in Modern Literature: Musicality of a Novel in Works by André Gide, Aldous
Huxley and Thomas Mann

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své diplomové práce panu Mgr. Martinu Pokornému, PhD. za odborné vedení, cenné rady a ochotu při spolupráci.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 12. 2011

podpis

Anotace

Práce nastiňuje jeden z typů intermediálních projevů v literatuře, a to hudební kompozici transformovanou do struktury moderního románu. Téma vychází z filosoficko-estetických myšlenek o výsostném postavení hudby v rámci ostatních umění, na jehož základě jsou popsány konkrétní projevy vztahu literatury a hudby. Ve sféře těchto různorodých spojitostí je pozornost věnována souvislostem hudební a románové kompozice (projev hudební kompozice v románu je nazván jako hudebnost literatury). V ústřední části práce jsou prostřednictvím rozboru tří děl (*Penězokazů* Andrého Gida, *Kontrapunktu* Aldouse Huxleyho a *Tonio Krögera* Thomase Manna) ukázány možnosti románového využití hudebních kompozičních prostředků, konkrétně souběžného provádění více melodických linií, hudebních cyklických forem a leitmotivu.

Klíčová slova: intermedialita, hudební kompozice v literatuře, kontrapunkt, hudební cyklické formy, leitmotiv

Abstract

The thesis outlines one type of intermediality in literature, musical composition transformed into the structure of the modern novel. The theme is based on the philosophical and aesthetic ideas of the sovereign status of music within the other arts. The relationship between literature and music is described on the basis of this specific status. In the sphere of these various relations, attention is paid to the connection between musical composition and the composition of a novel (the manifestation of musical composition in a novel is named here as the musicality of literature). In the central part of the thesis there are demonstrated the possibilities of application of musical compositional devices in a novel through an analysis of three works (*The Counterfeiters* by André Gide, *Point Counter Point* by Aldous Huxley and *Tonio Kröger* by Thomas Mann). These musical compositional devices are: multiple melodic lines, musical cyclical forms and a leitmotif.

Key words: intermediality, musical composition in literature, counterpoint, musical cyclical forms, a leitmotif

Obsah

1	Úvod	6
2	Intermedialita.....	11
2.1	Intermedialita jako inspirace	11
2.2	Intermedialita jako součinnost několika médií	12
2.3	Skrytá intermedialita	14
3	Hierarchizace umění	17
3.1	Immanuel Kant.....	17
3.2	Georg Wilhelm Fridrich Hegel	20
3.3	Arthur Schopenhauer	22
3.4	Walter Pater.....	24
3.5	Podobnost hudby a jiných umění	24
4	Literatura a hudba.....	26
4.1	Řeč literatury a hudby	26
4.2	Čas literatury a hudby	28
5	Hudba v literatuře – hudebnost literatury	34
6	Hudební kompozice v románu.....	37
7	Souběžné provádění více melodických linií.....	39
7.1	Penězokazi.....	40
7.2	Kontrapunkt.....	47
7.3	Shrnutí	55
8	Hudební cyklické formy a leitmotiv	57
8.1	Leitmotiv	57
8.2	Hudební cyklické formy.....	58
8.3	Tonio Kröger.....	58
9	Závěr.....	71
	Seznam literatury	74

1 Úvod

Ve své úvaze *O duchovnosti umění*¹ z roku 1912 Vasilij Kandinskij píše:

„Jednotlivé druhy umění se tedy postupně vydávají na cestu za vlastními naléhavými obsahy, vyjádřenými jejich vlastními specifickými výrazovými prostředky.

Přes veškerou odlišnost svých prostředků, anebo právě díky ní, si však jednotlivá umění ještě nikdy nebyla tak blízká jako právě nyní, v tuto poslední hodinu duchovního obrácení.

Vše, o čem jsme se dosud zmínili, obsahuje zárodky nenaturalistického, abstraktního vidění, tedy tendence směřující k vnitřní podstatě. Umělci tak vědomě či bezděčně naplňují Sokratovo heslo: ‚Poznej sebe sama!‘ Vědomě anebo bezděčně se zabývají především materiálem, zkoumají ho a zvažují duchovní kvality prvků, které jsou jim v rámci daného umění přisouzeny.

Přirozeným výsledkem této snahy je poměrování vlastních prvků s těmi, jež mají k dispozici jiná umění. Inspirativní z tohoto hlediska je zejména srovnání s hudbou. Až na několik výjimek je totiž právě hudba již několik století uměním, jehož výrazové prostředky neslouží k zobrazování přírodních jevů, ale k vyjádření umělcovy duše a k tvorbě svébytného světa hudebních tónů.

Umělec, jemuž nejde o zobrazování skutečnosti, byť navýsost umělecky, ale o to, aby vyjádřil svůj vnitřní svět, musí s určitou závistí pohlížet na to, s jakou přirozeností a samozřejmostí se daří naplnit tento cíl tomu nejnehmotnějšímu ze všech umění – hudbě. Logicky proto hledá inspiraci právě u ní a pokouší se nalézt obdobné prostředky. Právě proto se v současném umění tak často setkáváme s rytmy a abstraktními matematickými konstrukcemi, s opakováním barevných tónů, jejich dynamizací atd.

Inspirativním vzájemným porovnáváním výrazových prostředků různých druhů umění však dosáhneme úspěchu jen v případě, že se neomezíme jen na vnější rysy, ale soustředíme se na vnitřní principy. To znamená, že se můžeme poučit jedině na způsobech, jimiž v jiných druzích umění zachází s jejich prostředky, a pokusit se pak principiálně analogicky, tedy v souladu s jejich principy, pracovat s prostředky vlastními. Při tom však umělec nesmí nikdy

¹ Kandinsky, Wassily: *O duchovnosti umění*, přeložila Anita Pelánová, Triáda, Praha 1998, s. 39-40.

zapomenout, že každému prostředku je předurčen způsob jeho uplatnění a ten že je třeba najít.“

Pro uvedení naší práce jsme zvolili pasáž z textu Vasilije Kandinského, *O duchovnosti umění*, jelikož vystihuje jádro našeho tématu. Kandinskij v textu shrnuje atmosféru uměleckého života desátých let dvacátého století, atmosféru, v níž si byly jednotlivé druhy umění blíží než kdy dřív. Vzájemná blízkost umění a touha po prozkoumání vlastních možností vybízela k „intermediálnímu tvoření“, k tvoření díla jeho vlastními prostředky (médii) na základě vnitřních principů umění jiného.

Kandinskij za skutečně inspirativní umění považuje hudbu – pro její nehmotnost a schopnost vyjádřit umělcovu duši – a sám se jí ve své malířské praxi nechává inspirovat. My se v této práci budeme zabývat hudebním vlivem na literaturu, respektive na prózu a konkrétně pak na román 1. poloviny 20. století. Jak uvidíme, součinnost hudby a literatury je ze své podstaty mnohem intenzivnější než blízkost hudby a malířství a vlivy hudby na literaturu mnohem různorodější, proto je také daleko obtížnější tento vztah pojmut ve vší jeho komplexnosti. V průběhu textu tak budeme naše téma postupně specifikovat a odlišovat od dalších možných pohledů. V první části práce sice budeme uvažovat o vztahu hudby a literatury v širokém slova smyslu, tedy i poezie, ale postupně se od poezie definitivně odvrátíme a do středu našeho zájmu se dostane román. Jádrem naší práce tedy bude co nejúplnější shrnutí podstaty a projevů vztahu hudby a románu 1. poloviny 20. století a konkrétně nám půjde o vliv hudební kompozice na strukturu románu.

Jakkoli je naše téma konkrétní a vychází ze silné dobové tendence, jeho popsání a vytvoření úplné představy nebude jednoduché. Vztah hudby a literatury je důležitou součástí literární komparistiky. Při hledání pramenů se ovšem ukázalo, jak malé množství literatury (a to jak originální cizojazyčné, tak překladové či původní české) o tomto tématu lze v českých knihovnách nalézt, přestože jako téma světové je v poslední době jedním z důležitých pilířů komparativního bádání. Téma hudební kompozice v románu je rovněž zastíněno v určitém smyslu zřetelnějším a daleko prozkoumanějším vztahem, totiž vztahem hudby a poezie.

Vztah hudby a románu na základě kompozice se nám postupně vyjevoval skrz kusé zmínky rozeseté v textech zabývajících se konkrétně románem počátku století nebo v textech shrnujícího charakteru, v nichž byla tato problematika jen letmo zmíněna. V česky psané literatuře jsme narazili jen na texty zabývajících se rozbořením konkrétních děl (např. Josef Fulka:

Hudba jako idealita: postava hudebního skladatele u Thomase Manna a Marcela Prousta).² Jediným dílem skutečně shrnujícím vztah literatury a hudby je *Hudba jako inspirace poezie*³ Radomila Nováka. Přestože se Novákův text zabývá vztahem hudby a poezie, první část díla je rozsáhlým vymezením vztahu literatury a hudby a v tomto směru je pro nás velmi inspirativní. Dalším shrnujícím materiálem jsou skripta Libora Martinka *Literatura a hudba*.⁴ Martinek v kapitolách *Hudba v literatuře* (Úvodem a Přehled základních problémů) nastiňuje možnosti přemýšlení o tomto vztahu, jeho kapitoly jsou stručným naznačením základních tématem a slouží spíše jako východisko pro další úvahy.

V kontextu světové literární komparistiky je pro nás základním scelujícím zdrojem text Calvin S. Browna *Music and Literature*.⁵ Brown se v tomto díle zabývá různými vztahy literatury a hudby, a přestože ve velké míře zůstává v rovině poezie, jeho myšlenky o próze budou v našich úvahách velmi důležité. Skutečně nejinspirativnějším dílem pro nás je antologie polských studií *Muzyka w literaturze*,⁶ která vztah hudby a literatury zpracovává z různých úhlů. Klíčové jsou studie zabývající se právě hudební kompozicí v románu, ve kterých jsme také našli nejucelenější pohled na toto téma, a studie Ewy Wiegandtové – *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*⁷ – je nám nejúplnějším teoretickým základem vůbec.

Bylo by na škodu nezmínit na tomto místě významného současného spisovatele, Milana Kunderu, jehož dílo dokazuje, že využívání hudebních struktur v literatuře není uzavřenou kapitolou a má nám co přinést dodnes. Přestože se Kunderovými díly nebudeme zabývat, jeho pohled vyjádřený v eseji *Umění románu*⁸ a teze Massima Rizzanta z interpretace Kunderova románu *Pomalost*⁹ aktuálnost našeho přemýšlení určitým způsobem prodlouží do přítomnosti.

Na základě těchto a dalších pramenů a prostřednictvím interpretace tří románů 1. poloviny 20. století se pokusíme podat shrnující pohled na vliv hudebních struktur na kompozici románu. Téma nejprve vymežíme v rámci intermediálních vztahů literatury a hudby (2. kapitola).

² Fulka, Josef: *Hudba jako idealita: postava hudebního skladatele u Thomase Manna a Marcela Prousta*. In Svět literatury 19, 2009, č. 39, s. 147-160.

³ Novák, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*, Ostravská univerzita, Tilia, Ostrava 2005.

⁴ Martinek, Libor: *Literatura a hudba*, Slezská univerzita, Opava 2009.

⁵ Brown, Calvin S.: *Music and literature. A Comparison of the Arts*, The University of Georgia Press, 1948.

⁶ Hejmej, Andrzej: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Universitas, Kraków 2002.

⁷ Wiegandtová, Ewa: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. In Hejmej, Andrzej: c. d., Universitas, Kraków 2002, s. 63-77.

⁸ Kundera, Milan: *The Art of the Novel*, z francouzského originálu *L'art du Roman* přeložila Linda Asher, Grove Press, New York 1988.

⁹ Rizzante, Massimo: *Umění fugy*. In Host 27, 2011, č. 8, s. 81-82.

Intermedialita je velmi široký pojem, proto se zaměříme přímo na vztah literatury a hudby. V takto zúženém prostoru se lépe zorientujeme a v jeho rámci vymezíme vztah hudby a románu na základě jejich obdobných struktur. Ve 3. kapitole budeme hledat kořeny těchto vztahů v úvahách filosofů a estetiků; jsou to právě oni, kdo jako první zdůraznili výsadní postavení hudby na poli umění a silně tak ovlivnili další intermedialní bádání. Po těchto dvou obecnějších kapitolách se zaměříme přímo na vztah hudby a románu.

Ve 4. a 5. kapitole postupně probereme množství pohledů, jak na vztah mezi románem a hudbou pohlížet. Významnou roli v jejich blízkosti hraje čas, kterým se budeme zabývat ve 4. kapitole. 5. kapitola objasní různé způsoby existence hudby v románu a bude důležitým propojením s 6. kapitolou, v níž se zaměříme na jednotlivé druhy existence hudební kompozice v literatuře, a to a) souběžné provádění více melodických linií, b) hudební cyklické formy a c) leitmotiv. 7. a 8. kapitola přinese komplexní vymezení těchto tří kompozičních typů na základě rozboru tří románových děl. V kapitole 7. při přemýšlení o souběžném provádění více melodických linií půjde o *Penězokaze* (1925) Andrého Gida a *Kontrapunkt* (1928) Aldouse Huxleyho a v 8. kapitole popíšeme na základě novely Thomase Manna, *Tonio Kröger* (1903), hudební cyklické formy a leitmotiv. Uvědomujeme si různorodost výběru interpretovaných děl a hned na tomto místě vysvětlíme, co nás k němu vedlo, ačkoli konkrétní úvahy o dílech vyjevující úzké propojení s hudbou budou samy o sobě nejlepší obhajobou.

Jako nesourodý se může jevit fakt, že pro popsání souběžného provádění více melodických linií rozebíráme dva rozsáhlé romány, a úvahy o hudebních cyklických formách a leitmotivu shrnujeme na základě jedné novely (z tohoto hlediska není podstatná skutečnost, že jde o novelu, jelikož z hlediska kompozice funguje jako delší prozaický text obdobně jako struktura románu). K tomuto výběru nás vedla výjimečnost textů způsobená tím, že se – v nich samých nebo v paratextech – autoři k využití hudební kompozice přímo hlásí. Jsou to příklady, ve kterých je hudební kompozice využita skutečně důsledně, a jsou proto vhodným materiálem pro vyjádření podstaty tématu. Konkrétní rozbor těchto tří děl by měl posloužit jako model aplikovatelný na díla, v nichž není hudebnost nijak manifestována. Jinými slovy, na základě našich myšlenek se dají interpretovat další díla, i ta, která se k hudbě přímo nehlásí, ale jsou těmto třem dílům určitým způsobem blízká, a náš rozbor tak bude i naznačením obecných rysů kompozičních vztahů hudby a románu. Přestože takto koncentrovaná podoba hudební kompozice není v rámci literatury zcela obvyklá, podle

našeho názoru vyjadřuje důležitý krok ve vývoji literatury a zásadně ovlivnila vývoj moderního románu.

Závěrem Úvodu ještě zdůrazněme, že náš zájem není muzikologický, ale literárně komparativní, a proto budeme teoretický hudební výklad podávat jen na těch místech a jen do té míry, do jaké bude nezbytný pro pochopení literatury.

2 Intermedialita

Intermedialita je velmi široké a obtížně vymezitelné téma a naším cílem nebude podat úplnou a vyčerpávající definici či se snažit postihnout všechny přístupy. Proto si své pole hned na začátku zúžíme na konkrétnější typ intermediality. Půjde nám o intermediální vztahy v literatuře, konkrétně se zaměříme na intermediální vztahy mezi literaturou a hudbou, s čímž nám pomůže i filosoficko-estetické zkoumání vztahů mezi uměními.

Začneme několika slovy k pojmu intermediality obecně. Intermedialitu chápeme „jako případ, kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média v souladu s konvencí“.¹⁰ Tato definice je dostatečně široká, aby zahrнула množství různých přístupů. Na intermedialitu se můžeme podívat ze dvou základních úhlů.

2.1 Intermedialita jako inspirace

Z historického hlediska vyjadřuje pojem intermediality odvěkou tendenci jednotlivých umění navzájem se inspirovat. Filosofové umění se při pátrání po podstatě umění a při strukturaci jednotlivých umění zabývají i tím, jak se druhy umění inspiřují a ovlivňují, a také porovnávají, které umění dosahuje nejdokonaleji vlastní podstaty umění, a je tedy uměním „nejdokonalejším“.¹¹ Ale intermedialita se v tomto smyslu projevuje i z druhé strany, z pohledu vnímatele, který charakterizuje dílo skrze přirovnání k dílu jinému: „*Ne náhodou se lidé běžně pokoušejí získat plastičtější představu, názornější charakteristiku jednoho umění poukazem na zkušenosti s jiným uměním. Jako by jedno umění udávalo tón a ovlivňovalo percepci ostatních umění.*“¹²

Tato součinnost v interpretaci daného díla s sebou ovšem přináší i svá úskalí. Na nejjednodušší úrovni jsou tyto vztahy vyjadřovány pouhými přirovnáními bez objektivního či vědeckého základu. Na základě věty: „Tento obraz, to je symfonie barev,“ ještě v daném obraze nemusíme hledat inspiraci kompozicí symfonie nebo nějakou konkrétní symfonii. Slovo symfonie je zde metaforicky užito pro vyjádření libé kompozice, pro sladění barev. Stejně tak by mohlo jít o symfonii chutí, symfonii vůní apod. Taková metaforická

¹⁰ Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*, heslo *Intermedialita* sestavil Werner Wolf, přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová, Host, Brno 2006, s. 345.

¹¹ Tímto tématem se budeme zabývat ve 3. kapitole.

¹² Grygar, Mojmir: *O srovnávací sémiotice umění*. In Schneider, J. – Krausová, L. (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008, s. 34.

přirovnávání jsou pro člověka nicméně přirozená a můžou vést k lepšímu pochopení popisovaného. Záleží tedy na způsobu užití: někdy tento typ přirovnání může být pozitivním prohloubením interpretace, jindy zakrytím skutečného významu a zavedením interpretace díla do slepé uličky.

2.2 Intermedialita jako součinnost několika médií

Intermedialita je dále vysoce aktuální pojem, na jehož základě můžeme postihnout nové žánry a který pomáhá zachytit rychlý vývoj moderního umění. Jan Schneider¹³ rozvoj bádání o intermedialitě staví do souvislosti s „lingvistickým obratem“, o kterém podle Schneidera někteří badatelé dokonce mluví jako o „intermediálním obratu“. Zásadní rozvoj intermediálního uvažování Schneider datuje do 80. let 20. století, ale toto bádání mělo připravenou půdu již v 60. a 70. letech. Intermedialita souvisí rovněž s rozvojem masových médií a s tzv. novými médii.

Termín v tomto smyslu (pro vyjádření nových žánrů) poprvé použil Dick Higgins – představitel hnutí Fluxus –, který se zde inspiroval u T. S. Coleridge. Coleridge anglický výraz *intermedia* prvně použil v roce 1812 pro dílo, „*které se rozpíná mezi dvěma již známými médii*“.¹⁴ Higgins ve své práci *Horizons (The Poetics and Theory of Intermedia)* popisuje, jak se termín rychle vžil, ačkoli byl a je užíván svévolně a často je zaměňován s pojmem smíšených médií (*mixed-media*). Smíšené médium je pojem z výtvarné kritiky a zahrnuje práce provedené ve více než jednom médiu (např. obraz obsahující olejové i vodové barvy). Podle Higginse se však pojem dá použít například i pro operu, která zahrnuje hudbu, libreto a inscenaci. „*Ve smíšeném médiu bylo vytvořeno mnoho vynikajících děl: například obrazy, které do své vizuální sféry zahrnou báseň. V těchto případech ovšem člověk ví, co je co. Oproti tomu v intermédiu slova s vizuálním elementem (obrazem) plně splývají.*“¹⁵ Mezi intermédiá pak řadí vizuální poezii, zvukovou poezii, performance a další. Přestože Higginsovo vymezení vychází z interpretace intermediality konkrétního hnutí 60. let, a vytváří tak užší prostor (když z ní vyděluje např. operu, jež je v jiných přístupech považována za typický příklad intermediálního díla), shoduje se s pojetím, ze kterého budeme vycházet i my.

¹³ Schneider, Jan: *Intermedialita: Malá vstupní inventura*. In Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008, s. 5-15.

¹⁴ Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1984, s. 23. V textu uvádíme vlastní překlad anglických a polských originálů.

¹⁵ Tamtéž, s. 24.

Přístupme nyní k Nünningovu popisu intermediality, který ji definuje analogicky k intertextualitě. Nünning shrnuje různá pojetí intermediality a vytváří její typologii:¹⁶

a) Podle použitých médií:

Jmenujme například literaturu a hudbu či literaturu a výtvarné umění.

b) Podle toho, co tvoří v díle dominanci:

V tomto okruhu existují dvě varianty: intermediální formy bez jasné dominance, kdy se například v písni stýká hudba s poezií, oproti formě, kde jedno intermédium převládá nad druhým.

c) Podle množství intermediálních vztahů:

Intermedialita se může týkat jen části díla, potom jde o intermedialitu „parciální“ (drama s hudebními vložkami), a pokud se týká díla celého, jde o intermédium „totální“ (opera).

d) Podle geneze:

Podle geneze vymežeme intermedialitu primární, ve které je intermedialita přítomna od počátku díla, a sekundární, kdy je některá složka přidána později.

e) Podle kvality intermediálního vztahu může být intermedialita:

Manifestní, ve které jsou užitá intermédiá zřetelná, dají se od sebe rozpoznat a ani jedno nepřevládá (tento typ je poměrně běžný, jde například o píseň v jejím sepětí hudby a textu), a skrytá, v níž *„jedno intermédium zaniká v dominantním médiu díla, jež je jakoby překryje“*.¹⁷ Může jít o inscenaci cizího média, *„případ, kde je patrná snaha pomocí ikonických místo referenčních znaků napodobit v jednom médiu (často až na hranice možností) médium jiné, např. když se literární text využitím určitých struktur přibližuje hudbě“*.¹⁸ V tomto případě jsou většinou k pochopení potřeba paratexty či jiné „pomůcky“, a tyto pomůcky patří do druhé skupiny skrytých intermediálních vztahů, jsou intermediální tematizací.

¹⁶ Nünning, Ansgar: c. d., s. 345-346.

¹⁷ Tamtéž, s. 346.

¹⁸ Tamtéž.

Skrytá intermedialita v zásadě koresponduje s Higginsovým pojetím intermediality, ve které má být intermediální dílo syntézou odlišných médií, ne jejich „přiřazením“ vedle sebe, a je tím, co nás bude zajímat. Nünning poznamenává, že právě tato skrytá intermedialita (oproti intermedialitě manifestní) se v literatuře objevuje poměrně nově: „*V románu se pokusy přiblížit se malířství datují od konce 18. století, experimenty s muzikalizací od romantismu a imitace filmových technik od doby moderny. Spektrum funkcí intermediality je neobyčejně široké. V literatuře zahrnuje mj. experimenty směřující k prohlubování a rozšiřování hranic vlastního média, vytváření metafikcionálních/estetických prostorů reflexe (metafikce) nebo posilování, ale i narušení estetické iluze.*“¹⁹

2.3 Skrytá intermedialita

V našich úvahách se budeme pohybovat v rámci intermediality skryté, která je – jak již název naznačuje – nejsubtilnější a nejobtížněji uchopitelná. Je jisté, že zkoumání intermediality je zejména v případě nových forem a žánrů jediným způsobem, jakým dané dílo úplně interpretovat. Jak tomu ale je u intermediality skryté, která není na první pohled zřejmá? Je i přes svou skrytost nutná k plnému pochopení díla? Pro vizuální báseň je intermedialita bezpochyby podmínkou interpretace, ale platí stejná podmínka i v případě románu, který ve své struktuře určitým způsobem obsahuje hudební kompozici?

Claudio Guillén se na užitečnost zkoumání vztahů mezi literaturou a jinými umění ptá ve svém *Úvodu do srovnávací literární vědy*. Uznává, že toto studium může být v určitých případech pro interpretaci díla přínosné, ale těžiště interpretace musí zůstat v literatuře. „*Určitý obraz, malířský motiv či hudební tvar podnítily některé stránky u Prousta, Thomase Manna či Aleja Carpentiera. Výsledkem je jedinečný literární celek, jehož zdrojem je, jako vždy, jiná věc.*“²⁰ Stejný přístup zaujímají i autoři *Teorie literatury*, René Wellek a Austin Warren: „*Literatura se občas nepochybně pokouší dosáhnout malířských účinků – aby se stala slovní malbou či se pokusila dosáhnout účinků hudebních – a stát se zkrátka hudbou.*“²¹ Vzápětí ale velmi silně varují proti svévolnému zacházení s takovou interpretací a celkově jsou k relevanci takových zkoumání skeptičtější. Zdůrazňují svébytnost jednotlivých médií a připomínají, že umělec nepracuje jen s myšlenkou, jež by se dala snadno převádět z jednoho

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*, přeložily Anna Housková, Alexandra Berendová a Mariana Housková, Triáda, Praha 2008, s. 104.

²¹ Wellek, René – Warren, Austin: *Teorie literatury*, přeložil Miroslav Procházka, Votobia, Olomouc 1996, s. 176.

média do druhého, ale právě i s tímto konkrétním médiem, které umělecké zobrazení dané myšlenky ovlivňuje. Jednotlivá média mají rovněž vlastní vývoj a historii, a při prolínání jednoho umění do druhého proto nejde o pouhý „překlad“. Velikou opatrnost doporučuji zejména – jak již jsme poznamenali i my – v používání přirovnání z oblasti různých umění. „*Termín ‚skulpturní‘ můžeme na poezii – i Landorovu, Gautierovu či Herediovu – použít jen jako vágní metaforu, podle níž poezie vyvolává dojem, který se jaksi podobá účinkům řeckého sochařství: chlad navozený mramorem či sádrovými odlitky, nehybnost, klid, ostré obrysy, jasnost.*“²² Z takto použitého pojmu skulpturní nicméně nevyplývá, že má báseň nějaký skutečný vztah k sochařství.²³

Warren s Wellekem se dále konkrétně zabývají vztahem mezi literaturou a hudbou. Nejprve odmítají podobnost mezi hudebností verše a vlastní melodií v hudbě; poezii básníků, jako jsou Verlaine a Tieck, rozhodně nepovažují za muzikální. Podobně se staví i k vlastnímu tématu naší práce, k hudební kompozici v literatuře: „*Literární nápodoby hudebních struktur, jako kupř. leitmotiv, sonáta či symfonická forma, se zdají být konkrétnější; avšak proč by u opakovaných motivů, či určitého kontrastování a vyvažování nálad (i když jejich autoři připouštějí, že jim jde o nápodobu hudební kompozice), nemělo v podstatě jít o známé literární prostředky opakování, kontrastu atp., které jsou vlastní všem uměleckým druhům?*“²⁴ Tento obezřetný přístup je potřeba mít na paměti, abychom nesklouzli do svévolného zacházení s termíny a udrželi se v mezích reálné interpretace. Na druhou stranu se již na tomto místě odvažujeme prohlásit, že v případě děl, kterými se budeme zabývat v následujících kapitolách, je interpretace z hlediska jejich skryté intermediality plodná a jako taková pro úplné pochopení díla nutná nejen proto, že se autoři k inspiraci hudební kompozicí přímo hlásí v díle samém či paratextu, a svého modelového čtenáře tak přivádí k „modelovému“ způsobu interpretace.

²² Tamtéž, s. 177.

²³ Na tento problém v používání termínů narazíme např. v díle Richarda Messera: *Hudební lyrika a lyrická hudebnost* (Karel Volenský, Praha 1947), kde autor popisuje lyriku Baudelaira, Verlaine a Rilka. Při popisu hudebnosti jejich verše autor sklouzává do metaforických přirovnání, která toho o poezii ve skutečnosti moc neřeknou, jde spíše o pocity, jež z četby autor textu má: „... zazněl verš Verlainův nejen občas různě nahlas nebo tiše, nýbrž na různě a mnohotvárně odladěné síle zvuku spočívá více než na čemkoli jiném kouzlo básní, které se obracejí k samotě jednotlivého lidského srdce nebo k několika vyvoleným. Stupnice se prostírá od nejsilnějšího fortissimo až k nejtiššímu šepotu. Nikdy, ani v nadechnutém pianissimu neklesá Chanson d'automne, Colloque sentimental, La lune blanche a jiné v pouhé šumy a chřestot, nýbrž vynívají se svými melodickými zvukovými hodnotami plným zvukem.“ s. 17.

²⁴ Wellek, René – Warren, Austin: c. d., s. 178.

Nyní přejdeme od teorie intermediality k filosofii umění, kde se na vztah mezi uměními podíváme z jiného hlediska a hlouběji se zamyslíme nad tím, z čeho vyplývá vztah právě mezi literaturou a hudbou.

3 Hierarchizace umění

Filosofická estetika 18. a 19. století hledá a popisuje kategorie krásna, chce rigorózním způsobem vyjádřit jeho podstatu v souvislosti s podstatou umění vůbec. Jednotlivé druhy umění se potom odlišují tím, jakým způsobem oné podstaty dosahují. Filosofové-estetikové srovnávají, které umělecké druhy danou podstatu naplňují nejdokonaleji, a na základě těchto srovnávání z uměleckých druhů vytváří hierarchickou strukturu.

V následujícím textu pro nás bude důležité vymezení a postavení hudby v struktuře uměleckých druhů. Podíváme se na popis umění tří německých filosofů 18. a 19. století, jejichž přístup byl pro uvažování o umění zásadní. U každého filosofa nejprve stručně naznačíme výklad podstaty umění, na jejímž základě potom příslušný autor stanovuje hierarchii jednotlivých umění. Především nás samozřejmě zajímá postavení hudby a její vztah k literatuře.

3.1 Immanuel Kant

Immanuel Kant (1724-1804) se uměním, jeho podstatou a rozlišením jednotlivých druhů zabývá – v rámci širšího výkladu – v *Kritice soudnosti* (1790), jež spolu s předchozími dvěma „Kritikami“ (*Kritikou čistého rozumu*, 1781, a *Kritikou praktického rozumu*, 1788) popisuje tři oblasti lidské činnosti: poznání, etické jednání a estetické a teleologické souzení. My se v rámci širokého rozpětí Kantových úvah o soudech o krásném a vznešeném zaměříme na ty myšlenky, které jsou pro naše uvažování zásadní, tedy na myšlenky o podstatě umění, od nichž později přejdeme k postavení hudby v Kantově struktuře umění.

3.1.1 Podstata umění

Kant umění nejprve odlišuje od přírody (vzápětí i od vědy a řemesla), ale umění je s přírodou přesto určitým způsobem spjato: „...umění může být nazváno krásným jen tehdy, když jsme si vědomi, že je uměním, a přece pro nás vypadá jako příroda.“²⁵ Aby bylo dílo skutečně dobrým uměleckým dílem (a ne pouhým produktem), musí mít ducha, který je „oživujícím principem v mysli“.²⁶ Tento oživující princip není ničím jiným než „schopností znázornit

²⁵ Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*, přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel, Odeon, Praha 1975, s. 124.

²⁶ Tamtéž, s. 129.

estetické ideje“²⁷ a právě toto vyjádření estetických idejí je podstatou umění. Estetická idea je pro Kanta „*tou představou obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem, kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou*“.²⁸

Obrazotvornost jako „*produktivní poznávací schopnost*“²⁹ čerpá látku pro svoji činnost z přírody na základě asociace. Obrazotvornost je však na této asociaci zároveň nezávislá, jelikož s danou látkou pracuje zcela podle sebe, a přírodu tak převyšuje. Tyto představy obrazotvornosti Kant nazývá idejemi, protože „*usilují o něco, co leží za hranicemi zkušenosti, ... na druhé straně, a to hlavně, protože jim jakožto vnitřním názorům nemůže být zcela adekvátní žádný pojem*“.³⁰ (Zdůraznila L. M.) Umění se v tomto smyslu odlišuje od rozumového uvažování. To totiž vytváří pojmy, ale není v nich schopno vyjádřit ideje samé. Umění sice nedokáže formulovat pojmy, ale dokáže nejúplněji zobrazit ideje.

3.1.2 Struktura umění

Kant – jednoduše řečeno – popisuje umění jako „*vyjádření estetických idejí*“³¹ a systém jednotlivých umění vytváří podle toho, jak daného cíle dosahují. Umění dělí na slovesné (řečnictví a básnictví), výtvarné (sochařství a malířství) a hry počítků (hudba a umění barev). V rámci porovnání jednotlivých umění v § 53 *Kritiky soudnosti – Vzájemné srovnání estetické hodnoty krásných umění* – Kant staví na nejvyšší pozici básnictví. „*Básník ohlašuje pouze poutavou hru s idejemi, a přece z toho vznikne tolik pro rozvažování, jako by měl v úmyslu provozovat jen jeho záležitost*“.³² Básnictví svou hravou prací se slovy rozvíří obrazotvornost čtenáře a vede ho až tak daleko, kam tato slova stačí. Úplného vyjádření estetické ideje básník sice nedosáhne, ale pozvedá mysl a stimuluje rozvažování čtenáře tak, že on sám se k těm idejím přiblíží, jak jen to je možné.

Za básnictví Kant řadí hudbu a následující citace jeho úvahy o postavení hudby vystihuje napětí, které v hudbě je a které filosofové vykládají různě: „*Po básnictví bych, pokud jde o vzrušení a pohnutí myslí, zařadil to umění, které je básnictví bližší než jiným slovesným uměním a které se s ním dá také velmi přirozeně spojit, totiž hudbu. Neboť ačkoli promlouvá*

²⁷ Tamtéž, s. 130.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 130.

³¹ Tamtéž, s. 134.

³² Tamtéž, s. 135.

*prostřednictvím pouhých počitků bez pojmů, tedy neponechává nic, jako poezie, k přemýšlení, přece jen dojmá mysl rozmanitěji a, i když jen přechodně, přece niterněji, je ale ovšem víc požitkem než kulturou (hra myšlenek, která je jí mimoděk vzbuzována, je pouze působení jakoby mechanické asociace) a má, souzeno rozumem, menší hodnotu než každé jiné krásné umění.*³³ (Zdůraznila L. M.) Kant hudbu ve své hierarchii tedy klade na nejnižší místo z hlediska jejích možností rozšířit schopnosti člověka (protože na rozdíl od poezie neponechává nic – tedy žádné pojmy – k přemýšlení), ale v umění vzrušit mysl, z hlediska její schopnosti vyjadřovat ideje, hudbu považuje za nejdokonalejší, jakkoli je tato její schopnost jen dočasná a jako taková neudržitelná.

3.1.3 Hudba

Jak tedy hudba podle Kanta zobrazuje ideje? Výtvarná umění a hudba se od básnictví liší tím, že nejprve působí na smysly (a ne jako básnictví na rozvažování), a tyto smyslové počitky jsou základem pro aktivitu obrazotvornosti. Hudba má v tomto smyslu poněkud specifické postavení – na rozvažování sice nepůsobí skrze pojmy (jako to činí básnictví), ale (stejně jako básnictví) určitým způsobem promlouvá, a to skrze tóny. Výsadní postavení hudby tkví v tom, že svým způsobem promlouvá přímo ke smyslům a probouzí tak obrazotvornost bezprostředněji a niterněji než básnictví. Tóny totiž vyjadřují určité afekty a tyto afekty vyvolávají ideje, které jsou v řeči slov přivozeny takovým tónem (daná idea je tedy asociativně napojena na tón, kterým je vyjadřovaná v řeči slov). Jednotlivé tóny jsou spojovány do různých kompozic a tyto kompozice (proporciovaná naladění) „*vyjadřují estetickou ideu souvislého celku nepojmenovatelné myšlenkové náplně, přiměřeně jistému tématu, které tvoří v tomto kuse vládoucí afekt*“.³⁴ (Zdůraznila L. M.)

Hudba se v tomto smyslu projevuje obdobně jako básnictví. Básnictví svým hravým předkládáním pojmů probouzí obrazotvornost k činnosti a vede ji cestou k nahlédnutí idejí. Hudba skrze tóny zobrazuje samotné ideje, a v tomto smyslu je bezprostřednější než básnictví, ovšem děje se tak „pouze“ skrze tóny, jejichž vyjádření v pojmech je prakticky nemožné. V hudbě existuje napětí mezi schopností zobrazit ideje, a neschopností působit přímo skrze pojmy na lidské rozvažování. Posluchači hudba předkládá čisté ideje bez jakékoli souvislosti s pojmy.

³³ Tamtéž, s. 139-140.

³⁴ Tamtéž, s. 140.

3.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Hegelova (1770-1831) *Estetika* je nám dalším zdrojem pro přemýšlení o struktuře jednotlivých umění. V našich úvahách nejprve stručně shrneme téma Hegelovy estetiky, tedy umělecké dílo, a v rámci umění se zaměříme na specifika hudby, jak je Hegel předkládá.

3.2.1 Podstata umění a jeho struktura

Hegel téma své estetiky vymezuje jako umělecké krásno, jež – stejně jako Kant – odlišuje od přírody: „*Neboť umělecká krása je krása zrozená z ducha a duchem obrozená, a čím stojí duch a jeho výtvary výše než příroda a její zjevy, tím je též umělecké krásno výše než krása přírody.*“³⁵ Umění (ona umělecká krása) se tak „*rodí z absolutní ideje samé*“³⁶ a jeho účelem je „*smyslové znázornění samého absolutna*“.³⁷ Přestože se dílo z absolutní ideje rodí, jako takové jí plně nedosahuje. Umělecké dílo není absolutní idejí samou, ale idejí, „*kteřá jí bezprostředně odpovídá*“;³⁸ je bezprostředním vyjádřením této absolutní ideje.

Umělecké dílo má být dokonalým sepětím obsahu díla, tj. ideje, a formy této ideje, tj. smyslového obrazného utváření. Podle rozdílných vztahů mezi obsahem a formou Hegel rozděluje jednotlivé druhy umění do tří skupin: na symbolickou uměleckou formu (architektura), klasickou uměleckou formu (sochařství) a romantickou uměleckou formu (malířství, hudba a poezie). Architektura jako symbolické umění poukazuje na oduševnělé, ale ve své materiálnosti, stejné jako má příroda, zůstává pouhou formou. Socha je klasickou uměleckou formou, protože právě v ní je v rovnováze zobrazení duchovního nitra a vnější materiální podoba. Mezi romantické umělecké formy patří umění s užším propojením duchovního významu a smyslového materiálu, než tomu je v předchozích dvou formách. Jsou to umění subjektivní a bezprostředně smyslová a je jim vlastní „*oduševňující subjektivita a nitřnost, s jejímž příchodem proto jak pro umělecký obsah, tak pro vnějškově vyjadřující materiál, stává se určujícím principem ozvláštnění, individualizace a jejich subjektivita*“.³⁹ (Zdůraznila L. M.) Tato tři romantická umění můžeme mezi sebou dále rozlišit podle toho, do jaké míry dosahují oné subjektivity.

³⁵ Hegel, Georg W. F.: *Estetika*, přeložil Jan Patočka, Odeon, Praha 1966, 1. sv., s. 60.

³⁶ Tamtéž, s. 98.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž, s. 101.

³⁹ Tamtéž, s. 107.

Nejdokonalejším uměním je pro Hegela poezie, ta je totiž „totalitou, která v sobě sjednocuje extrém výtvarných umění a extrém hudby na vyšším stupni, v oboru duchovní nitrnosti samé“.⁴⁰ Stejně jako hudba je tedy schopná dosáhnout dokonalé subjektivity v zobrazení nitra, ale zároveň nitro „rozšiřuje v objektivní svět“⁴¹ (uchovává si určitost jako sochařství a malířství). Hudba je potom jako jediná dokonalá ve své možnosti vyvázat se z objektivní reality a dosáhnout úplného vyjádření nitra, je maximálně subjektivní. Na rozdíl od ostatních umění, která jsou určitým způsobem spojena s životem, si neponechává nic z objektivní reality. Malířství sice jako romantické umění rovněž chce skrze obraz – vnější podobu – vyjádřit nitro, ale stále v něm zůstává prvek objektivní reality, a to v přímém zobrazení reality.

3.2.2 Hudba

Subjektivita hudby souvisí s jejím specifickým médiem, na které jsou kladeny vysoké nároky proto, že se neopírá o objektivní realitu. Existence hudby je právě skrze toto médium provázena bezprostředním zánikem, ale zároveň je přesně v tomto smyslu živelná, její síla tkví v živlu tónu schopném plně uchvátit subjekt. Tento živel je rovněž výjimečný tím, že v sobě snoubí radost i smutek, bolest i pokoj. Ve skladbách opravdových mistrů se krajnosti zmírňují, vzájemně se ovlivňují a zůstávají v pevné formě.

Schopnost hudby vyjádřit nitro samo, její živelnost, vyplývá mj. ze souvislosti nitra subjektu s časem jako takovým. Čas tónu (médiu hudby) se shoduje s časem subjektu, a tón tak subjekt plně pohlcuje: „*Já je v čase a čas je bytí subjektu sama. Čas a nikoli prostorovost jako taková je podstatným živlem, v němž nabývá tón existence ve své hudební platnosti; jelikož čas tónu je zároveň čas subjektu, proniká tón již tímto svým základem do osoby, uchvátí ji svým nejjednodušším jsoucím a pohybem času a jeho rytmem uvede do pohybu já; dále k tomu přidává ostatní figurace tónů jako výraz citů pro subjekt ještě určitější vyplnění, které se ho rovněž dotýká a vleče jej s sebou.*“⁴² Tuto niternost Hegel ve své koncepci ještě zdůrazňuje poznámkou, že hudba je prováděna skrze subjekt (hudebníka): všechna ostatní umění byla subjektem jednou definitivně vytvořena, ale k jejich přednesu vnímateli již subjekt není potřeba. Hudba ale jako by vycházela spontánně z hrdla či jiného nástroje umělce.

⁴⁰ Hegel, Georg W. F.: *Estetika*, přeložil Jan Patočka, Odeon, Praha 1966, 2. sv., s. 211.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž, s. 181.

Shrňme tedy: Hegel na hudbě vyzdvihuje její absolutní subjektivitu a schopnost vyjádřit přímo lidské nitro, jež zároveň dokáže i přímo ovlivňovat. Druhým, pro nás důležitým rysem hudby je její časovost, související s bezprostřední existencí tonů, která pro nás bude zásadní ve 4. kapitole při uvažování o vztahu času literatury a hudby.

3.3 Arthur Schopenhauer

Při rozvažování myšlenek Arthura Schopenhauera (1788-1860) vycházíme z druhého svazku díla *Svět jako vůle a představa*, z *Dodatků k třetí knize*. Podnětné jsou pro nás kapitoly, ve kterých Schopenhauer hovoří o vnitřní podstatě umění a následně vymezuje jednotlivé druhy umění: architekturu, výtvarná umění, básnické umění, historii a hudbu.

3.3.1 Podstata umění

Podle Schopenhauera hledá umění odpověď na otázku: „Co je život?“, chce ukázat život takový, jaký skutečně je. Tento úkol má umění společné s filosofií, ale na rozdíl od ní podává jen fragmentární a dočasnou odpověď: „*Umění samo dává jen naivní a dětskou otázku nazírání, ne abstraktní a vážnou reflexe: jeho odpověď je proto prchavým obrazem; ne trvalým obecným poznáním.*“⁴³ Schopenhauer zdůrazňuje funkci vnímatele uměleckého díla; umělci předkládají určitou moudrost, ke které „*musí také každý, kdo čte báseň nebo sleduje umělecké dílo, vlastními příspěvky přispět k tomu, aby se ona moudrost dostala na světlo: tedy chápe z ní jen tolik, na kolik stačí jeho schopnost a jeho vzdělání.*“⁴⁴ V následujících kapitolách postupně popisuje konkrétní druhy umění a v závěru této části *Dodatků* přechází k metafyzice hudby, jakkoli byl její význam vyzdvižen hned ze začátku při úvahách o podstatě umění.

3.3.2 Metafyzika hudby

Pro Schopenhauera je mezi jednotlivými druhy umění – architekturou, výtvarným umění (tj. sochařství a malířství), básnictvím a historií – právě hudba tím, které na otázku po podstatě života odpovídá nejhlouběji, „*neboť zcela bezprostředně srozumitelnou řečí, která však není přeložitelná do řeči rozumu, vyslovuje nejniternejší podstatu všeho života a bytí.*“⁴⁵ Tato

⁴³ Schopenhauer, Arthur: *Svět jako vůle a představa*, II., přeložil Milan Váňa, Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1998, s. 297.

⁴⁴ Tamtéž, s. 298.

⁴⁵ Tamtéž, s. 297.

schopnost řadí hudbu výš než básnické umění, které na nejvyšší místo kladli Kant i Hegel. Schopenhauer překlenuje ono napětí, které si uvědomovali Kant s Hegelem, totiž napětí mezi možnostmi hudby vyjadřovat ideje, a nemožností působit na člověka skrze pojmy a učinit tyto ideje jasně uchopitelné. Pro Schopenhauera je totiž právě tato řeč bez pojmů tou pravou řečí nitra a řečí k nitru: „Protože však hudba nepodává, jako všechna ostatní umění, ideje nebo stupně objektivace vůle, ale bezprostředně vůli samu; tak se také vysvětluje, že bezprostředně působí na vůli, tj. pocity, vášně a afekty posluchače, rychle je zvyšuje a přeladuje.“⁴⁶ (Zdůraznila L. M.)

Tato bezprostřednost je způsobená tím, že hudba „svých účelů dosahuje zcela svými prostředky“,⁴⁷ totiž tóny, jejichž sílu zdůrazňoval již Hegel, a proto je nejmocnějším uměním. Schopenhauer je v rámci tří koncepcí, kterými se zabýváme, první, kdo klade tón nad slovo, nad pojem, jakkoli nepopírá schopnost slov tónům přidat ještě další hodnotu. Přestože hudba vůli a pocity vyjadřuje sama o sobě, slova jim můžou přidat motivy a předměty. Schopenhauer ovšem zdůrazňuje, že např. hudba opery existuje nezávisle na slovech, i bez slov vyjadřuje sama nejhlubší význam: „Slova jsou a zůstávají pro hudbu cizím přídavkem podřadné hodnoty, neboť účinek tónů je nesrovnatelně mocnější, nepochybnější a rychlejší než slov: ta tedy musí, jsou-li vtělena do hudby, zaujmout jen zcela podřadné místo a musí se zcela podříditi hudbě. Opačně se však utváří poměr v ohledu na danou poezii, tedy píseň nebo operní text, k němuž je připojena hudba. Svým uměním tónů totiž hudba ihned ukáže svou moc a vyšší schopnosti, když dá pocitu, vyjádřenému ve slovech nebo v operním jednání, nejhlubší, konečné, nejskrytější vysvětlení, vysloví jejich vlastní a pravou podstatu a naučí nás znát nejniternější duši procesů a událostí, z nichž jeviště poskytuje pouze jejich plášť a tělo.“⁴⁸ (Zdůraznila L. M.)

Schopenhauer je první, kdo takto přímo a jednoznačně vyjadřuje sílu hudby. Na rozdíl od poezie, jejímž materiálem jsou pojmy, skrze které znázorňuje ideje, v hudbě jsou tyto ideje obsaženy přímo. Jeho přístup byl inspirativní pro mnoho umělců a ovlivnil i generaci spisovatelů, jejichž díly se budeme zabývat. Konkrétně ovlivnil například Richarda Wagnera, který Schopenhauerovi připisuje prvenství mezi filozofy v jasném pochopení a definování hudby.

⁴⁶ Tamtéž, s. 329.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

3.4 Walter Pater

Dalším, neméně důležitým zdrojem uvažování o postavení hudby v rámci struktury jednotlivých umění je studie Waltera Patera (1839-1894) *Škola Giorgionova* ze souboru *Renesance*, ve které Pater jinými slovy zdůrazňuje výsadní postavení hudby, jak je ustanovil Schopenhauer.

Ideálem umění je pro Patera dosažení „*dokonalého ztotožnění látky a formy*“.⁴⁹ (Zdůraznila L. M.) Pouze hudební umění ovšem toto ztotožnění naplňuje ze své podstaty: „*V jeho vrcholných bodech nelze rozlišit účel od prostředků, formu od látky, námět od výrazu; tkvějí v sobě a navzájem se zcela nasycují; a proto můžeme se domnívat, že k tomu, k stavu dokonalých vrcholných bodů neustále spějí a touží všechna umění. V hudbě tedy spíš než v básnictví lze nalézt pravý typ či měřítko dokonalého umění.*“⁵⁰ Jelikož tedy – jako všechna umění – i literatura touží po onom dokonalém vrcholném bodu, touží do sebe zároveň absorbovat hudbu, být jako ona.

Pater zdůrazňuje, že mezi jednotlivými uměními nejde o pouhý překlad z jedné řeči umění do druhé, protože každé umění má svoji specifickou oblast a jakost krásy. Pokračuje však, že umění mají rovněž schopnost „*částečného odcizení a přestoupení vlastních hranic, jimiž umění jsou s to, ne snad aby se navzájem zastupovala, nýbrž aby si obapolně propůjčovala nové síly*“.⁵¹ Když literatura této schopnosti využívá, může objevit „*pravou básnickou vlastnost, jež není ani pouze popisná, ani přemítavá, nýbrž vychází z vynalézavého zacházení s rytmičkou řečí, zpěvným prvkem zpěvu*“.⁵² Pro Patera je tedy ideálem hudebnost básně, báseň, ve které se básníci snaží o dokonalý rytmus a melodičnost.

3.5 Podobnost hudby a jiných umění

Autoři, z jejichž estetického uvažování vycházíme, řadili ve svých strukturacích umění na první místo literaturu, resp. poezii či hudbu. Přestože jedině Schopenhauer hudbě přisoudil bezvýhradné prvenství, všichni tři filosofové hudbu kladou na nejvyšší místo pro její schopnost vyjádřit „*nejniternější podstatu všeho života a bytí*“.⁵³ Tuto schopnost má – do

⁴⁹ Pater, Walter: *Škola Giorgionova*. In *Renesance*. Studie o výtvarném umění a poezii, přeložil Jan Reichmann, Votobia, Olomouc 1996, s. 121.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s. 118.

⁵² Tamtéž, s. 116.

⁵³ Schopenhauer, Arthur: *c. d.*, s. 297.

určité míry, jak jí to jen dovolí pojmy – rovněž poezie, proto je také hudba nejčastěji kladena právě do souvislosti s literaturou. Existují ale i další styčné body obou umění – přemýšlení o tónu jako médiu hudby a tónu jako slovu nás přivádí k písni (ve smyslu zhudebněné básně), zvukomalebné básni či k opeře a přemýšlení o rytmu hudby zase k blízkosti s rytmem poezie.

Sepětí literatury a hudby, jak jsme o něm přemýšleli na předchozích řádcích, potvrzují i starší prameny. Aristoteles ve své *Poetice*⁵⁴ vysvětluje vznik tragédie z improvizací, resp. ze zpěvů, dithyrambů – sborových písní na oslavu bohů. Hudba však nebyla jen zdrojem tragédie, zůstala v ní přítomna jako jedna z jejích šesti složek (spolu s dějem, povahami, slovním výrazem, myšlenkovou stránkou a scénickou výpravou). Nebyl ale i básník vlastně pěvcem? Sylva Fischerová v textu *Devět lhoucích múz* vysvětluje původ básníků jako těch, kdo vybízejí Múzy ke zpěvu: „*Básník je ten, který naslouchá písni božstva*,“⁵⁵ a sám potom zpívá. Tyto argumenty sice nejsou pro naše úvahy směrodatné, ale ukazují na propojení literatury – přestože ve smyslu poezie – a hudby.

My se ovšem právě od vztahu poezie a hudby chceme definitivně odvrátit. Naším zájmem, jak už bylo několikrát řečeno, nebude hudebnost poezie či zvukomalebnost verše. Pro Patera spočívá dokonalost hudby v tom, že plně ztotožňuje látku a formu. Látka ani forma tak nejsou samostatnými prvky díla, ale vzájemně se podmiňují, vyrůstají jedna z druhé. Literatura, V Paterově pojetí poezie, je nejdokonalejší ve chvílích, kdy popírá sama sebe, chce se stát jiným uměním, hudbou. My se dále pokusíme ukázat, jak tato snaha o ztotožnění látky a formy probíhá v rámci románu.

S hudbou bývá kladena do souvislosti také architektura, a to z hlediska kompozice. V hudbě i architektuře panuje rozpor mezi duševností a niterností obsahu s kvantitativními vztahy v kompozici. Schopenhauer nicméně zdůrazňuje omezenost této analogie pouze na vnější formu (takty, které se skládají v další vyšší části jako kameny do stavby), vnitřní podstata obou umění je naprosto odlišná.⁵⁶

⁵⁴ Aristoteles: *Poetika*, přeložil František Groh, Gryf, Praha 1993.

⁵⁵ Fischerová, Sylva: *Devět lhoucích múz*. In Fischerová, Sylva – Starý, Jiří (edd.): *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách*, Argo, Praha 2006, s. 50.

⁵⁶ Schopenhauer, Arthur: *c. d.*, s. 333.

V předchozí kapitole jsme viděli, na základě úvah čtyř filosofů-estetiků, z jakého hlediska je hudba nejdokonalejším uměním a čím jsou si literatura s hudbou blízké. Podívejme se nyní na vztah hudby a literatury hlouběji a konkrétněji.

4.1 Řeč literatury a hudby

Na základě našich předchozích úvah můžeme shrnout, že hudba je pro ostatní umění vzorem – stručně řečeno – ve schopnosti přímo proniknout nitro a vyjevit ideje. Tuto schopnost nejúplněji vyzdvihuje Schopenhauer, pro kterého je jediným a úplným měřítkem umění, ale uvědomují si ji i druzí dva zmiňovaní filosofové. Richard Wagner při interpretaci Schopenhauera o hudbě píše: „*Hudba mluví řečí, které každý bezprostředně rozumí, jelikož nemá k porozumění zapotřebí žádného prostřednictví pojmů.*“⁵⁷ Již bylo řečeno, že mezi hudbou a literaturou existuje tajemné spojení tónů a zvuků – obě umění sdílejí do určité míry obdobné médium, ale literární médium je omezeno na pojmy, resp. na jazyk. Proto sice dokáže – jak také filosofové oceňují – probudit obrazotvornost vnímatele a skrze pojmy rozšířit jeho vědomí a přivádět ho k idejím, ale tato cesta skrze pojmy bude vždy neúplná, nezavršitelná. Naproti tomu „*v ní (v hudbě) k nám vnější svět promlouvá neporovnatelně srozumitelně, neboť nám sluchem prostřednictvím zvukového působení sděluje zcela to, co my sami k němu z nejhlubšího nitra voláme.*“⁵⁸ Řeč hudby vychází z našeho nitra a promlouvá zpátky k nitru; není podřízená žádnému jazyku, žádnému národu.

Bezprostřední působení hudby na nitro člověka souvisí s vysvětlením vztahu výrazu/formy a obsahu/látky, tak jak ji podává ve své sémiotice hudby Eero Tarasti. Tento vztah totiž není arbitrární, ale ikonický:⁵⁹ „*Nicméně v hudbě tento vztah není arbitrární: výraz a obsah jsou spolu nerozlučně spojeny. Nejmenší změna na rovině výrazu vytváří rovněž změnu obsahu. Těžko si například představit, jak by věta menuetu Mozartovy symfonie mohla být přeložena do nějakého jiného systému (stejně jako gamelanská hudba, založená na slendrové stupnici), aniž by se rovněž nezměnil obsah. Můžeme tedy říci, že v hudbě musí být vztah mezi*

⁵⁷ Wagner, Richard: *O hudbě a umění*, přeložily Jitka Fučíková a Hana Šnajdrová, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959, s. 323.

⁵⁸ Tamtéž, s. 327.

⁵⁹ Ikon je spolu s indexem a symbolem typem znaku, jak je rozlišil americký filosof Ch. S. Peirce. Ikon spočívá v podobnosti mezi znakem a referentem (viz Nünning, Ansgar: *c. d.*, heslo *Znak a znakový systém* sestavil Martin Kuester s. 882-883).

označujícím a označovaným vnímán jako ikonický.“⁶⁰ Tarasti vyjadřuje Paterovo dokonalé ztotožnění látky a formy slovy sémiotika. Přestože tedy hudba i literatura pracují se zvukem, využívají ho jinak. Tento rozdíl výstižně pojmenovává v díle *Music and Literature* C. S. Brown: „*Hudba je uměním zvuku v sobě a pro sebe, zvuk pro zvuk. Literatura je umění využívající zvuky, ke kterým byly arbitrárně připojeny vnější významy.*“⁶¹

Podíváme-li se na hudbu z hlediska jejího původního poslání, vyjeví se nám příčina jejího bezprostředního působení na vnímatele z dalšího úhlu. Kateřina Dytrtová ve své práci *Celostní vnímání – tvar, zvuk, barva a gesto* zdůrazňuje původní účel hudby: hudba byla nejprve součástí rituálů a byla svázaná s kultem, teprve později se stala estetickým výrazovým uměním. Hudba je slovy Dytrtové nejmagičtější uměním a oslovuje naše podvědomí nejhluběji: „*Hudba má dar způsobovat posluchači hluboké emotivní zážitky a právě pro tuto svou vlastnost vyžaduje na posluchači nejméně (z ostatních druhů umění) poučenosti. Magie hudby je tak silná, že může hluboce oslovit i hudebně a umělecky (kulturně vůbec) nevzdělaného posluchače.*“⁶² Jako prostředek kultu dovedla hudba nejúplněji vyjádřit ono neuchopitelné a nevysvětlitelné, co se lidé snažili pochopit. Dytrtová se ve své studii zabývá i symbolikou v hudbě starověké Číny a Řecka a ukazuje její skutečně bytostnou provázanost s podstatou světa: „*Hudba je zrcadlem okolního světa a vnitřního života člověka.*“⁶³ Ona původní rituálnost hudby a její svázanost s podstatou světa je však v rámci hudby jako umění komplikována nároky, které klade na ty, kdo jí chtějí skutečně hluboce porozumět. Dytrtová tak vyjadřuje ambivalentnost hudby, na základě které ji filosofové v předchozí kapitole přirovnávali jak k poezii, tak k architektuře, k jejím pravidlům a řádu.

„*Bezprostřední srozumitelná řeč (hudby) ... vyslovující nejniternejší podstatu všeho života a bytí*“⁶⁴ – jak ji popisuje Schopenhauer – je tím, co v hudbě nacházejí a zdůrazňují badatelé z hlediska filosofického, estetického, sémiotického i z hlediska jejího původu, je samotnou podstatou hudby a právě této hudební podstaty chce dosáhnout i řeč literatury.

⁶⁰ Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics Advances in Semiotics*, Indiana University Press, 1994, s. 11.

⁶¹ Brown, Calvin S.: *c. d.*, s. 11.

⁶² Dytrtová, Kateřina: *Celostní vnímání – tvar, zvuk, barva a gesto*, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2001, s. 24.

⁶³ Tamtéž, s. 66.

⁶⁴ Schopenhauer, Arthur: *c. d.*, s. 297.

4.2 Čas literatury a hudby

Na další důležitý spojník mezi hudbou a literaturou poukazuje Hegel ve své *Estetice*, když zdůrazňuje časovost hudby. O čase hudby sice mluví v souvislosti s její subjektivitou a schopností nejdokonaleji vyjadřovat nitro člověka, ale přivádí nás tím rovněž k přemýšlení o čase v umění. Jednotlivé druhy umění můžeme rozdělit do dvou skupin, a to na umění vizuální – prostorová (malířství, sochařství a architektura) a sluchová – časová (literatura a hudba). Brown rozdíl mezi těmito dvěma skupinami vysvětluje tím, zda je pro vnímání daného uměleckého díla potřeba paměti. U vizuálních umění pro vnímání díla paměť nepotřebujeme, naproti tomu u časových umění vnímatelé musí zapojit dlouhodobou paměť, musí být schopni uchovat v mysli začátek a prostředek, aby pochopili konec. Obě časová umění ovšem s časem pracují poněkud jinak a právě z těchto rozdílů vyplynou i jisté rysy, kterými se literatura v hudbě může inspirovat.

Mojmír Grygar uvedené dvě spojitosti mezi literaturou a hudbou – tedy souvislost řeči i času literatury a hudby – ve své studii *O srovnávací sémiotice umění* problematizuje. Z hlediska souvislosti médií literaturu nespojuje jen s hudbou, ale i s výtvarným uměním: „*Literární text vnímáme buď sluchem – jako hudební skladbu – nebo zrakem – jako malbu.*“⁶⁵ Ano, vnímat můžeme jak zvukovou realizaci díla, tak její písemnou podobu, tato myšlenka však v případě našeho pozorování není relevantní. Důležitá je spíš pro vnímání poezie, resp. forem, které můžeme pojmut zrakem „najednou“. My se budeme zabývat kompozicí románu, který svojí délkou nikdy nemůže napodobit vizualitu výtvarného díla (ve smyslu nápodoby kompozice, o kterou nám půjde). Dalším argumentem proti tomuto dělení by mohl být i specifický způsob existence hudby v notovém zápisu, ale schopnost číst tento zápis je omezená na hudebně vzdělané jedince, kdežto schopnost číst literární text je otevřená v zásadě pro všechny (přestože skutečné porozumění textu a interpretace díla vyžadují určitou poučenost); notový zápis tudíž není ekvivalentem textu literárnímu. Grygar stejně tak relativizuje rozdělení umění podle času – odmítá jednoznačné pojetí, že literatura a hudba jsou umění časová, ale malířství, sochařství a architektura ne. I další tři umění vyžadují k vnímání a interpretaci čas.

Nechceme zpochybňovat důležitost času pro interpretaci „vizuálních“ umění, ale v našem případě je čas důležitý z jiného hlediska. Jde nám o vývoj díla v čase, jeho postupný rozvoj v rámci struktury dané kompozice. Směrodatný je nám proto Brownův argument, který jako

⁶⁵ Grygar, Mojmir: *c. d.*, s. 38.

určující moment časovosti díla jmenuje paměť, která je, nebo není, pro celkové a konečné uchopení díla nutná.

4.2.1 Čas hudby

Podíváme se nyní na čas hudby o něco podrobněji, přestože zůstaneme jen u několika základních myšlenek, které jsou pro naše úvahy zásadní. Otakar Zich v *Estetice hudby* píše: „*Zvuky a tóny (tak jako duševní jevy vůbec) jsou [= existují] v čase, ať již je vnímáme, či [si je] představujeme.*“⁶⁶ Jinými slovy, zvuky a tóny vnímáme jen v čase a zároveň skrze ně čas vnímáme; samotná existence hudby je podmíněna časem: „*Hudba probíhá v reálném čase, nikoli v ideálním (jako např. děj románu) a nelze tento čas, jí předepsaný, nijak měnit, aniž bychom podstatně nezměnili estetický účinek této hudby. Povídku např. lze čísti pomalu či rychle, ale u skladby lze – podle její povahy – [jen] rychle nebo pomalu: rychlost jejího postupu je poměrně velmi přesně dána – meze libovůle v časovém podání [jsou] nepatrné.*“⁶⁷ (Zdůraznila L. M.) Čas hudby je realizován skrze délku dob (jako takový je kvantifikovatelný; trvání tónu je veličina, dělitelná na menší části) a tempo (to je dané skladbě předepsané; druhy temp – lento, andante, allegro atd. – se můžou v průběhu jedné skladby měnit a vytvářet tak v nitru člověka dojem z proměnlivého plynutí času). Čas je ovlivněn třeba i charakterem nástroje, pro který je skladba určena (některé nástroje vyluzují tóny dlouhé, jiné krátké; rovněž techniky jednotlivých nástrojů ovlivňují rychlost přednesu), takové detaily pro naše uvažování již nejsou důležité.

Tarasti charakterizuje čas hudby následovně: „*Poslech hudby přináší iluzi nadvlády času, stejně jako nám každý moment hudby připomíná nezvratnost a neodvolatelnost času a náš osud v průběhu času.*“⁶⁸ Oproti literárnímu času (který má schopnost vracet se v čase i předjímat budoucnost) je čas hudby jednosměrný, odvíjí se z minulosti přes přítomnost do budoucnosti, a hudba je vnímatelná jen ve své přítomnosti: „*Jako celek (jakýsi integrál) existuje v nás tedy hudba jen v omezených malých úsecích aktuálně (duševně), a to jako současný komplex představ, sdružený s přítomným vněmem. Pro větší úseky jest to jen potenciální existence, tj. možnost vybavení, již ovšem stále využívám, neboť poslech hudby je stálé srovnávání toho, co jest, s tím, co bylo.*“⁶⁹ (Zdůraznila L. M.)

⁶⁶ Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby – Estetika hudby*, Supraphon, Praha 1981, s. 277.

⁶⁷ Tamtéž, s. 278.

⁶⁸ Tarasti, Eero: *c. d.*, s. 59.

⁶⁹ Zich, Otakar: *c. d.*, s. 280.

Aktuální přítomnost hudby pouze v malých úsecích vysvětluje Tarasti pojmy nezvratnost (irreversibility) a nepředvídatelnost (unpredictability). Nezvratnost hudby dokazuje mj. to, že žádná repetice není dokonale symetrická, vždy se liší alespoň intonace daného provedení a vnímání posluchače (posluchač danou repetici vnímá vždy na základě již slyšeného). S nezvratností a nepředvídatelností souvisí další pojmy, a to paměť a očekávání. Paměť však neslouží jen k uchování slyšeného, jak vyjadřuje Tarasti: „*Paměť nemá jen opakovat, ale také vytvářet.*“⁷⁰ Při prvním výskytu určitého hudebního motivu ještě nevíme, zda a kdy se objeví znovu, a když se objeví, nemusíme to zaznamenat. Úkolem paměti tedy je, aby dokázala skloubit všechny vjemy a vytvořit z nich celek. Je to dobrodružství, ona nezvratnost a nepředvídatelnost hudby, nutí nás k hudbě přistupovat s pokorou a vybízí k několikerému poslechu. Očekávání je druhým důležitým faktorem – v rámci možností skladby a na základě své poučenosti posluchač očekává, jak bude skladba pokračovat. Hudební očekávání je ovšem – na rozdíl od Jaussova horizontu očekávání – pro běžného, hudebně nevzdělaného posluchače mnohem obtížněji vyslovitelné (tento fakt paradoxně vyplývá právě z bezprostřední řeči hudby, průměrný posluchač o ní totiž dokáže jen obtížně hovořit, a navíc většinou jen citově zabarvenými výrazy). Podle Tarasteho důležitost paměti v průběhu skladby roste, pro celistvé uchopení skladby je stále důležitější, zatímco možnosti očekávání spíše klesají, protože se podstatně snižuje počet eventualit.⁷¹

4.2.2 Čas literatury

Podstata hudby tkví v čase, je na něm závislá. Přestože hudbu vnímáme v každém okamžiku jako přítomnost, skrze pauzy a pomlky obsahuje i minulost a potenciál budoucnosti; opakování či variace jsou specifickým vyvoláním minulosti. Literatura se sice také vyvíjí v čase, ale jiným způsobem. Na rozdíl od hudby je totiž rozklenuta mezi látku a formu a „čas, který posluchači, čtenáři nebo diváci potřebují k vnímání díla, (se) co do rozsahu i lineární posloupnosti značně liší od času, o němž se vypráví“.⁷² Gérard Genette a další mluví o čase vyprávění a o čase vyprávěné věci (čas označujícího a čas označovaného). Pro nás budou v našich interpretacích důležité dva způsoby práce s časem, které jsou zásadní mj. právě pro spisovatele první poloviny 20. století:

⁷⁰ Tarasti, Eero: *c. d.*, s. 64.

⁷¹ Tamtéž, s. 65.

⁷² Nünning, Ansgar: *c. d.*, heslo *Čas vyprávění a čas vyprávěného* sestavil Rolf Kloepper, s. 108.

- a) Genettův pojem časové posloupnosti vyprávění, což „*znamená konfrontovat pořadí rozložení událostí nebo časových segmentů v narativní řeči s pořadím jejich následnosti v příběhu*“.⁷³
- b) „*Trvání v rámci identické scény, zkracování až k pauze a protahování (např. deset stran, během nichž uplyne několik vteřin)*“.⁷⁴

To, že je pro spisovatele první poloviny 20. století čas zásadním motivem i kompozičním prvkem, vyjadřuje mj. i Claudio Guillén: „*Je známo, že synestezie, vztahy různých druhů umění, hudebnost výpravné prózy jsou v poslední třetině 19. století a první třetině 20. století v módě – spolu s posedlostí časem (Proust, Mann, Pirandello, Machado, Pérez de Aycla)*“.⁷⁵ Guillén v jedné větě spojuje vliv hudby s působením času, a přestože je toto propojení spíše náhodné, pro nás je v jistém smyslu klíčové. Podle našeho názoru se totiž inspirace hudbou úzkým způsobem pojí s inspirací časem, resp. inspirace hudební kompozicí s sebou nutně přináší i inspiraci v práci s časem.

Martin Hlinský v úvodní studii z knihy *Modernisté – Moderní časoprostor* – shrnuje změny v pojetí času a prostoru na počátku 20. století při pohledu na díla britských modernistů, kteří ve svých dílech s časem různými způsoby experimentují. Čas hraje důležitou roli ve *Stroji času* (1892) H. G. Wellse, který v něm sice ukazuje dalekou budoucnost, ale jedná se jen o čas veřejný. Oproti tomu Virginia Woolfová ve svých pracích „*zrychluje i zpomaluje čas v takovém rytmu, jaký si vynucuje lidské srdce a lidská mysl*“.⁷⁶ Stejně jako další modernisty, i Woolfovou inspiroval Henri Bergson mj. myšlenkou o současnosti jako trvání, která „*může být libovolně prodloužena vzpomínkou na dřívější prožité situace*“.⁷⁷ Bergson vymezuje dva druhy trvání – trvání obsahující ideu prostoru (tzn., že obrazy vědomí následují po sobě, jako body určité linky) a trvání čisté (očistěné od prostorovosti): „*Bud' oba obrazy položím vedle sebe a upadneme do své první hypotézy; nebo budu je vnímati jeden v druhém, pronikající se a organizující se mezi sebou, jako tóny nějaké melodie, a tak tvořící to, co nazveme mnohostí nerozlišenou nebo kvalitativní, bez jakékoli podobnosti s číslem: dostal bych takto obraz čistého trvání, ale osvobodil bych se také zcela od ideje homogenního prostředí nebo*

⁷³ Genette, Gérard: *Rozprava o vyprávění. Esej o metodě, Úvod a I. část*, přeložila Natálie Darnadyová, Česká literatura 51, 2003, č. 3-4, převzato z E-knihovny Ústavu české literatury a literární vědy, s. 5.

⁷⁴ Nünning, Ansgar: *c. d.*, s. 108.

⁷⁵ Guillén, Claudio: *c. d.*, s. 105.

⁷⁶ Hlinský, Martin: *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence, Torst*, Praha 1995, s. 15.

⁷⁷ Nünning, Ansgar: *c. d.*, heslo *Čas* sestavil Burchard Dücker, s. 107.

*měřitelné kvantity.*⁷⁸ I pro nás je zajímavé, že tento čistý stav lidského vědomí spojuje Bergson právě s hudbou, ve které vidí dokonalé vyjádření tohoto typu vnímání. Sen je dalším způsobem, který naše vědomí přenáší z kvantity do kvality (a sen či snění je taktéž důležitým prvkem moderní literatury). Hlinský vymezuje dva způsoby, kterými Woolfová pracuje s časem: „*Bud' se zastavíme v čase a pozorujeme různé, ale současné dění v prostoru, anebo se uvnitř vědomí jedné postavy pohybujeme dopředu a dozadu v čase.*“⁷⁹ Toto vyjádření by se dalo – jak uvidíme – použít i pro popis práce s časem v *Kontrapunktu*.

Podle Hegela je čas hudby specifický právě tím, že vyplňuje svojí přítomností nitro člověka; je jako dech, zrychlující se či zpomalující v závislosti na stavu našeho nitra. Hudba navíc dokáže tento čas nitra vytvářet či ovlivňovat: „*Tato představa evokuje vztah mezi posluchačem hudby a hudbou samou: oba se pohybují v čase, ale když se posluchač poddá kouzelné moci hudebního procesu, cítí svoji vlastní časovost zrychlenou nebo zpomalenou podle toho, jak se mění čas hudebního díla (podle pořádku zakódovaného ve skladatelově narativním programu).*“⁸⁰ Autoři 20. století chtějí tuto přítomnost zobrazit, vyjádřit subjektivitu niterného času, který se může maximálně protáhnout. V 7. kapitole ukážeme, jak s tímto prodlužováním pracuje Huxley, který chce v daném okamžiku vyjádřit vše, co se týká jedné osoby, jednoho tématu, jednoho večera, jenž obsahuje minulost, přítomnost a potenciálně i budoucnost; chce vyjádřit celistvost okamžiku.

4.2.3 Inspirace časem hudby

Jak jsme řekli, zájem o hudební principy jako kompoziční prvky moderní literatury souvisí podle našeho názoru i se zájmem o znázornění času, s problematizací tohoto znázornění. Vysvětlili jsme, že hudba jako jediné umění znázorňuje jednotu mezi označujícím a označovaným, a tudíž i – literárními pojmy řečeno – mezi časem „vyprávění“ a „vyprávěného“. Právě ztotožnění látky a formy souvisí s časovostí hudby, která tak dokáže být v každém okamžiku plně přítomna. Další výjimečností hudby je to, že v ní může zaznít více tónů najednou – pomocí akordů (jako souzvuku tónů) nebo v rámci vícehlasých skladeb. Hudební skladby mají to privilegium, že se skládají z více hlasů – a jsou tomu podřízena i tělesa, která skladbu provádí (kvartety či celé orchestry) –, a proto také můžou posluchači nabídnout vjem úplného a dokonalého souzvuku, vyjádření dané ideje.

⁷⁸ Bergson, Henri: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*, přeložil Boris Jakovenko, Filosofia, Praha 1994, s. 63.

⁷⁹ Hlinský, Martin: *c. d.*, s. 25.

⁸⁰ Tarasti, Eero: *c. d.*, s. 61.

Literární text tohoto dokonalého souzvuku (ve smyslu simultánního provedení vícera hlasů) dosáhne jen stěží. Například Huxley se v *Kontrapunktu* pokouší imitovat souběžné vedení více hlasů. Postavy na různých místech (v rámci příběhu, tedy vyprávěného času), mluví najednou a tyto „střety“ různých kontextů dotvářejí smysl díla, ale v rámci času vyprávění, tedy toho, který bezprostředně působí na čtenáře, následují tyto sekvence vždy po sobě. Literatura dokonalého souzvuku nikdy nemůže plně dosáhnout, přestože to je jejím snem, jak to vyjadřuje Thomas Mann: „*Usiluje přece i slovesné dílo o to, aby bylo v každém okamžiku cele přítomno. U začátku žije střed i konec, minulost se prolíná s přítomností a i nejvyšší soustředění na přítomnost je zabarveno předvídavou péčí o budoucnost.*“⁸¹ (Zdůraznila L. M.)

Již jsme naznačili Genettovy snahy o postižení časové posloupnosti. Mezi rozložením událostí a jejich následností v příběhu je většinou vztah neshody (kontrastu) a těmto kontrastům Genette říká anachronie. Dokonalá shoda je spíše hypotetická a podle Genetta se o ni snaží lidové vyprávění. „*Veškerá anachronie zakládá ve vztahu k vyprávění, do kterého je vsunuta či naroubována, časově druhotné vyprávění podřízené prvnímu...*“⁸² Právě tyto anachronie ve své schopnosti rozšířit přítomnost souvisí s projevem hudby. Tímto tématem se budeme zabývat při interpretaci Huxleyho *Kontrapunktu*.

⁸¹ Mann, Thomas: *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, přeložila Dagmar Eisnerová, Československý spisovatel, Praha 1962, s. 137.

⁸² Genette, Gérard: *c. d.*, s. 9.

Wiegandtová vychází ve své studii⁸³ ze dvou forem transpozice hudby ve slovo, jak je vymezuje Anna Barańczakowá, a to transpozici substanciální (na základě zvukové substance) a strukturální, kompoziční. Pokud je Paterovým ideálem transpozice substanciální, ve které se pracuje se zvukovou substancí hudby a literatury, naší snahou bude – jak jsme již několikrát různými způsoby vyjádřili – objevit ideál textů využívajících transpozici strukturální. Díla pracující s transpozicí strukturální se snaží dosáhnout stavu hudby pomocí kompozice, kterou se inspirují právě v hudebních formách a druzích.

Tato tendence se objevuje v románu 20. století. Pokud se mluví o hudebnosti literatury již v kontextu 19. století, má většinou jiný význam. Rozdíl mezi „hudebností“ (zejména poezie) 19. století a románem 20. století naznačuje i Nünning: „...skryté intermediální sblížení získává od 19. století na významu. Projevuje se to jednak v programní hudbě, jednak v nepochybné hudební kvalitě mnohých romantických lyriků i v požadavku připodobnit literaturu (oproti dosavadní hierarchii umění) hudbě. Hudba totiž ve francouzském symbolismu a u parnasistů zaujímala nejvyšší příčku v hierarchii umění. Důležité jsou zde také pokusy zhudebnit prózu především v modernismu a postmodernismu, např. u T. Manna, V. Woolfové, J. Joyce, A. Huxleyho, A. Burgesse a R. Pingeta.“⁸⁴ Přestože tedy až spisovatelům 20. století jde o zhudebnění prózy, i spisovatelé století předchozího měli v tomto snažení svoji roli v tom, že do literatury hudební tematiku a hudební uvažování vnesli. Odklon od klasické prózy počátku 20. století je tedy spojen i s touhou po hudebnosti románu. Silnou inspirací byl spisovatelům Richard Wagner – jeho gesamtkunstwerk a leitmotiv. Konkrétně se např. Thomas Mann Wagnerovu umění věnoval v eseji *Utrpení a velikost Richarda Wagnera* z roku 1933, ve které obdivuje právě jeho gesamtkunstwerk: „Jeho géniem je dramatická syntéza druhů umění, která pojem opravdového a zákonitého díla naplňuje pouze jako celek, právě jakožto syntéza.“⁸⁵

Ukázali jsme již, jak široké je téma hudebnosti literatury či hudby v literatuře, obecně jakéhokoli vztahu hudby a literatury. Přestože jsme již řekli, že naším zájmem bude hudební kompozice v románu 1. poloviny 20. století, a předmět našich úvah je tudíž jasně daný,

⁸³ Wiegandtová, Ewa: c. d., s. 65.

⁸⁴ Nünning, Ansgar: c. d., heslo *Hudba a literatura* sestavil Werner Wolf s. 312-313.

⁸⁵ Mann, Thomas, *Utrpení a velikost Richarda Wagnera*. In Konec měšťanské epochy. Eseje o literatuře, hudbě a filosofii, přeložil Jan Hon, Dauphin, Praha 2008, s. 91.

chceme ještě odlišit dva základní způsoby, jak se hudba v románu projevuje. Polští badatelé se v souboru *Muzyka w literaturze*⁸⁶ snaží popsat vztah hudby a literatury z co nejvíce perspektiv. Ewa Wiegandtová, Michał Głowiński a Józef Opalski se ve svých studiích zabývají konkrétně románem, a jsou nám proto užitečným zdrojem.

Při uvažování o vztahu hudby a literatury v románu docházíme kompilací jejich přístupů ke dvěma základním kategoriím:

- a) Do kategorie hudby v literatuře spadá popis hudebního díla (Opalski⁸⁷ v tomto případě dokonce ztotožňuje práci autora s činností hudebního skladatele), hudba jako zdroj inspirace, hudební vyjádření určitého metafyzického problému, hudební výrazy coby součást díla, hudební topika, symbol hudebního nástroje, hudební metafora apod. Głowiński tuto kategorii shrnuje slovy: „*Hudba je předmětem literárního díla, když se o ní v něm mluví.*“⁸⁸
- b) V případě hudebnosti literatury, tak jak ji definuje Ewa Wiegandtová⁸⁹, jde o ony konstrukční postupy vypůjčené literaturou z hudby, o skrytou intermedialitu, jak jsme ji popsali ve 2. kapitole.

I když je předmětem našeho zájmu druhý bod, nesmíme opomíjet ani první. Spolu s paratexty a jinými pomůckami bývá velmi často signálem a nápovědou, přivádí nás k bodu druhému. Hudebnost literatury (jako každá skrytá intermedialita) je nekonvencionalizovaná – autoři proto mnohdy přítomnost hudebního konstrukčního prvku indikují postavou hudebního skladatele či hudebníka (Thomas Mann: *Doktor Faustus*; 1947), jinými hudebními motivy, jako je například název díla (Göran Tunström: *Vánoční oratorium*; 1983), nebo paratextem (Jaroslav Iwaszkiewicz: *Martwa Pasieka*; 1971). Radomil Novák v tomto kontextu rovněž poznamenává, že „*časté užívání a zdůrazňování ‚hudby‘ jako jednoho z detailů rozvětvené motivické sítě vytváří ideální předpoklad k promlouvání ideální, abstrakce, magická a mystická do textu. V oparu neurčitosti a mnohoznačnosti tohoto slova jako by vyvstal nejen celý život, ale také jeho další, ‚vyšší‘ dimenze*“.⁹⁰ Přestože Novákova citace se vztahuje spíše na poezii a její projevy, my v našich interpretacích v 7. kapitole uvidíme, jak může častý

⁸⁶ Hejmej, Andrzej: c. d.

⁸⁷ Opalski, Józef: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. In Hejmej, Andrzej: c. d., Universitas, Kraków 2002, s. 183.

⁸⁸ Głowiński, Michał: *Muzyka w powieści*. In Hejmej, Andrzej: c. d., Universitas, Kraków 2002, s. 286.

⁸⁹ Wiegandtová, Ewa: c. d., s. 65.

⁹⁰ Novák, Radomil: c. d., s. 38.

výskyt hudebních prvků spolupracovat i na kompoziční stránce, skrze kterou do díla rovněž vstupuje ona „vyšší“ dimenze. Na druhou stranu Głowiński připomíná a zdůrazňuje, že *„román o hudbě nemusí koncentrovat úvahy o hudebních dílech“*,⁹¹ a i to je pravda, nicméně v románech, kterými se budeme zabývat my, je hudebnost vždy určitými způsoby indikována.

⁹¹ Głowiński, Michał: *c. d.*, s. 288.

Dříve než přistoupíme ke konkrétním projevům hudební kompozice v rámci vybraných děl, podívejme se obecně na hudební konstrukční prostředky, které v sobě román transformuje a které jsme pro naše úvahy vybrali, ačkoli by se nabízel širší okruh dalších prostředků. Román může z hudby čerpat buď určité techniky, jako jsou polyfonie, kontrapunkt či leitmotiv, nebo hudební formy, mezi něž patří fuga, symfonie či sonáta. Román z těchto prostředků vybírá podle toho, jakého cíle chce dosáhnout. Na tomto místě prostředky pro jejich lepší vyjádření rozdělíme – na základě přístupu Wiegandtové – do tří základních okruhů:⁹²

a)

Souběžné provádění více melodických linií. Mezi tyto formy patří fuga (André Gide: *Penězokazi*) a kontrapunkt (Aldous Huxley: *Kontrapunkt*). Název „*Kontrapunkt*“ vystihuje sám o sobě techniku díla. Hudební termín pocházející z latinského punctum contra punctum, tj. nota proti notě, spočívá v současném vedení dvou či více hlasů. Jednotlivé hlasy jsou vzájemně nezávislé a vedené různými způsoby – spolu, každý jinak či proti sobě. Tento způsob kompozice přerušuje kontinuitu vyprávění. Epizoda střídá epizodu, hovory postav se mísí, vzájemně se překřikují a předávají si řeč, jak se zlíbí *jim*. Funkce vypravěče se rozpadá mezi dva subjekty (vlastního vypravěče a Filipa Quarlese) a heterogenost textu se tím ještě prohlubuje. Události jsou popisovány z hledisek různých postav, jedna událost vytváří kontrast pro druhou, a svět se tříští na množství paradoxů a protihlasů.

b)

Hudební cyklické formy, jako jsou symfonie (Romain Rolland: *Jan Kryštof*, 1904-1912; 1921) či sonáta (Thomas Mann: *Tonio Kröger*), jsou druhou hudební kompoziční technikou v literatuře. Novela Thomase Manna má čtyři části, stejně jako má sonáta – tedy expozici, provedení, reprízu a kodu. Jednotlivé části jsou sice uzavřenými epizodami, ale zároveň je mezi nimi úzký vztah. První část, expozice, je se svými dvěma epizodami z dětství uvedením tématu. Druhá část, provedení, toto téma rozšiřuje do perspektivy dospělého života. Třetí část, repríza, je variací části první a využívá při tom i ty nejmenší detaily. Poslední část, koda, je pak shrnutím témat předchozích částí a určitým rozuzlením. Autoři využívající tento typ

⁹² Wiegandtová, Ewa: *c. d.*, s. 68 a dál.

kompozice pracují s uzavřenými epizodami, dílo se tak formálně často rozpadá do samostatných segmentů, ty jsou mezi sebou ale propojeny množstvím motivů. Opakování a variace těchto motivů vytváří z jednotlivých segmentů kompaktní celek, pro jehož objevení je však třeba celkového náhledu na dílo. Každé další čtení tudíž přináší stále nové souvislosti a přispívá ke komplexnímu pochopení díla.

c)

Leitmotiv se jako literární prostředek pozoruhodně rozpíná mezi dvěma póly. Je prostředkem typizace postav, jejich promluv i celých situací a v tomto případě je určitou formou homérského epiteta. Leitmotiv v sobě tedy nese určitou informaci, která ovšem nezůstává uzavřena sama v sobě. S každým dalším užitím se překračuje a rozšiřuje text o množství významů, a je tedy i prostředkem kompozičním. Variace leitmotivu tak vytváří kontrast k stereotypnímu užití předcházejícímu této variaci.

Jednotlivé typy kompozičních prostředků jsou výchozími ideálními formami našich úvah. Slouží nám jako modely, na základě kterých potom můžeme proniknout do struktury takového díla, jako jsou například *Vlny* (1931) Virginie Woolfové. Vlny v sobě snoubí jak hudební „symfonickou“ rozčleněnost textu (každá část „skladby“ se ještě rozpadá do paralelního zpracování určitého úseku dne a části života), tak kontrapunktickou metodou zpracované hlasy promlouvajících postav (vypravěč zde hraje ještě menší roli, než je tomu např. v Huxleyho *Kontrapunktu*). Text na svých vlnách nese i ony leitmotivy, které neustále rozšiřují a prohlubují textové významy. Vlny jsou tím paterovským ideálem ztotožnění námětu a výrazu: mořské vlny totiž nejsou jen metaforou života, ale i strukturním principem celého díla.

Závěrem musíme zdůraznit, že všechny tři výše načrtnuté principy mají důležitou společnou vlastnost. Všechny kladou důraz – opakováním, variací a hravostí – na slovo jako takové. Stejně jako je hudební dílo dokonalým, soběstačným a úplným světem, jsou i tyto texty do sebe uzavřenými celky (vznikají v nich kromě syntagmatických vztahů i vztahy paradigmatické, vlastní hudbě a poezii), které ovšem – stejně jako dílo hudební – právě touto uceleností, způsobenou neustálým pohybem významů, odkazují k množství významů skrytým za textem.

7 Souběžné provádění více melodických linií

Přistupme nyní ke konkrétním projevům hudební kompozice v románu, a to k prvnímu uvedenému typu – k souběžnému provádění více melodických linií. Než se pustíme do rozboru děl, stručně si vymezíme hudební termíny,⁹³ se kterými budeme pracovat. Základem souběžného provádění více melodických linií je vícehlas, který vzniká simultánním vedením několika hlasových linií. Jedním typem vícehlasu je polyfonie jako souběžné provádění dvou a více hlasů, které jsou na sobě nezávislé, tedy žádný není vedoucí, žádný doprovázející (opakem polyfonie je homofonie, v níž jeden hlas provádí melodii a ostatní jej doprovázejí). Polyfonii využívá kontrapunkt. Jak jsme již zmínili, latinský původ termínu – punctum contra punctum, tzn. nota proti notě – vyjadřuje způsob skladebné práce spočívající v současném vedení dvou či více hlasů. Tyto hlasy současně provádějí samostatné melodie, jsou vzájemně nezávislé a vedené různými způsoby – spolu, každý jinak či proti sobě. Fuga (z italského fuga, tj. útěk) je vícehlasá, polyfonická, kontrapunktická hudební skladba o třech částech. Je to skladba monotematická, uplatňuje se v ní „*jediné téma, se kterým se pracuje po způsobu imitace*“,⁹⁴ tj. napodobování, opakování daného tématu jinými hlasy.

Pro ukázkou děl, ve kterých probíhá souběžné vedení více linií, jsme vybrali románovou fugu Andrého Gida, *Penězokaze*, a *Kontrapunkt* Aldouse Huxleyho. Přestože kontrapunkt je skladebná technika a fuga hudební skladba, takže z hudebního hlediska by snad bylo přirozenější zabývat se nejprve kontrapunktem a teprve potom fugou, my se nejprve zamyslíme nad dílem vývojově starším, *Penězokazi* (1925), a teprve potom nad *Kontrapunktem* (1928), který na *Penězokaze* navázal.

Tyto dva romány jsou prvními díly, která se hudební strukturou kontrapunktu a fugy inspiroují v takto úplné, a zejména reflektované podobě. To, že románová kompozice inspirovaná kontrapunktem či fugou není dodnes uzavřeným tématem, dokazují i další autoři, kteří ve svých románech pracují s těmito postupy. (Konkrétním příkladem jsou romány Milana Kundery, který ve svých esejích tento způsob podává jako jednu z možností existence moderního románu. Kunderova charakteristika románového kontrapunktu, přestože vychází z jeho osobního umění románu, vystihuje i texty, kterými se zde zabýváme: „*Podmínky, bez kterých kontrapunkt v románu není možný, jsou: rovnost různých ‚linií‘ a dále nedělitelnost*

⁹³ Michels, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*, přeložili Miroslav Srnka, Sandra Bergmannová, Jan Frei, Lucie Chvátilová, David Stranofský, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000; Vrkočová, Ludmila: *Slovníček základních hudebních pojmů*, Vydáno vlastním nákladem v prosinci 1994.

⁹⁴ Vrkočová, Ludmila: *c. d.*, s. 53.

celku,“ a pokračuje: „Žádný z prvků nemůže existovat bez ostatních; společně vytváří jedno téma, jednu otázku, a navzájem se tak osvětlují a vykládají.“⁹⁵)

Gide i Huxley ve svých dílech zachycují – jednoduše řečeno – určitý výsek pařížské a londýnské společnosti počátku 20. století. Tato různorodá společnost, tolik odlišná od společnosti 19. století, spolu se stále rychleji se proměňujícím světem, vyžaduje pro své ztvárnění i odlišnou formu románovou; jinými slovy, román na tuto změnu obsahovou přirozeně reaguje změnou formální. Oba autoři se tak snaží v podstatě o to samé, prozkoumat hranice románu a upravit je pro své potřeby, ale každý postupuje poněkud jinak.

V *Deníku Penězokazů* Gide píše, že jeho kniha nemá střed, ale dvě ohniska, kolem kterých se jeho úsilí polarizuje jako v elipsách.⁹⁶ Těmito ohnisky je „na jedné straně událost, fakt, vnější podmínky; na druhé straně samo romanopiscovo úsilí vytvořit z toho knihu“.⁹⁷ (Zdůraznila L. M.) Podobně se můžeme dívat i na snahy *Kontrapunktu*. Gidovo naznačení dvou ohnisek nás přivádí ke způsobu, jakým díla interpretovat, tedy zaměřit se na vztah mezi příběhem a jeho utvářením. Moderní román postupy utváření příběhu mnohdy záměrně odhaluje a jejich obnažení je v tomto případě umožněno právě souběžným prováděním více linií. Podívejme se nyní na hudební struktury konkrétních děl a na to, co tato hudební kompozice umožňuje.

7.1 Penězokazi

Gidův román *Penězokazi* (1925) se skládá ze dvou linií: z linie vyprávění v er-formě a linie deníkových zápisů jedné postavy, spisovatele Eduarda. Deník je čtenáři předkládán dvěma způsoby – jako materiál čtený nebo psaný. Eduard v deníku mj. uvažuje o čistém románu, který chce vytvořit a který se má jmenovat „Penězokazi“. Eduard je postavou, která spojuje obě linie, a vytváří tak z díla metaromán, román o románu. Právě v Eduardových úvahách čtenář nachází poznámku naznačující, jakým způsobem na *Penězokaze* pohlížet, totiž jako na román inspirovaný a co nejvěrněji „napodobující“ hudební fugu: „Chtěl bych vytvořit něco, co by bylo jako *Umění fugy*, rozumíte. A věru nevím, proč by to, co bylo možné v hudbě, nebylo možné v literatuře.“ (*Penězokazi*,⁹⁸ s. 143)

Nechceme tvrdit, že Eduard, postava díla a autor deníku, je zároveň hlasem vypravěče, který vypráví příběh v er-formě. Hlas vypravěče se od hlasu Eduarda odlišuje. „Penězokazi“, které

⁹⁵ Kundera, Milan: *c. d.*, s. 76.

⁹⁶ Gide, André: *Deník Penězokazů*. In *Penězokazi – Deník Penězokazů*, přeložil Josef Heyduk, Odeon, Praha 1968, s. 307.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Gide, André: *Penězokazi*. In *Penězokazi – Deník Penězokazů*, přeložil Josef Heyduk, Odeon, Praha 1968.

píše Eduard, nejsou románem, který čteme, ač se s ním do určité míry shodují. Mezi oběma liniemi je propojení hlubší, a to v rovině úvah o románu, a v tomto teoretickém uvažování na Eduarda můžeme hledět jako na autorovo alter ego. Gide *Penězokaze* po dvou letech doplnil esejí *Deník Penězokazů*. Ta není součástí díla, ale rozšiřuje sebereflexivní složku románu a myšlenky v eseji obsažené můžeme brát v úvahu v rámci naší interpretace.

7.1.1 Látka Penězokazů

Gide v románu popisuje život pařížské měšťanské společnosti před první světovou válkou. Je to společnost plná protikladů (pokrytectví/morálka, láska/manželství, tradice/jejich odmítnutí atd.), mezi kterými postavy oscilují a v jejichž rámci každá svým způsobem hledá rovnováhu. Postavy mají spoustu možností, které realizují ve shodě, či neshodě s jmenovanými protikladnými jevy, a jsou charakterizovány právě skrze svůj (často proměnlivý či proměňující se) vztah k těmto hodnotám.

Eduard ve svém deníku píše: „*Zbývá toto: realita mě zajímá jako plastická hmota a mám větší ohled na to, co by mohlo být, neskonale větší než pro to, co bylo. Skláním se v závratí nad možnostmi každé bytosti a oplakávám všechno, co pod víkem mravů zakrňuje.*“ (*Penězokazi*, s. 88; zdůraznila L. M.) Gide si uvědomuje rozkol mezi světem a představou, kterou si o něm vytváříme a která může být mnohdy představou zavádějící, až padělkem (konkrétně znázorněným mincemi, které zkažená mládež distribuuje). Autor chce skrze mnohost a možnosti postav objevit to pravé a skutečné, ale v průběhu textu je to čím dál tím těžší, zvláště když se ukáže, že prohlédnutí či vytržení ze zkaženosti může přinést jen něco tak krutého, jako je smrt dítěte. K obdobnému závěru dochází i Lawrence Thomas: „*V románu není zřejmá ústřední dějová linie, stejně jako v něm není hlavní postava, ze které by mohl děj pramenit; téma románu může být popsáno jen metafyzickými termíny – jako konflikt mezi dobrem a zlem, mezi momentálním a opravdovým, mezi ideální formou a hrubou substancí, mezi Bohem a d'áblem.*“⁹⁹

Druhým tématem románu je ono znázorňování samo. Gide odkrývá sktruktury románu a odhaluje proces tvorby. Ve svých myšlenkách o románu popisuje, jak staré formy nedokážou vyjádřit podstatu samu, protože se zabývají tím, co podle jeho názoru do románu nepatří. Aby tedy mohl vyjádřit samotnou dřeň skutečnosti se všemi jejími nepravostmi, musí ukázat strukturu a odklonit se od formy tradičního románu (román 19. století nemůže stačit

⁹⁹ Thomas, Lawrence: *André Gide. The Ethic of the Artist*, Secker & Warburg, London 1950, s. 195.

nové, rychle se vyvíjející realitě a zkušenostem s ní). Dvě témata románu (určité problémy doby a možnosti moderního románu) si tak vynucují formu a jsou spolu bytostně spjaté, při interpretaci díla je nemůžeme oddělit, ačkoli Eduard ve svých poznámkách přece jen vyvyšuje proces tvorby nad vlastní příběh-děj: „*Představte si, jak by nás zajímal takový notes psaný Dickensem nebo Balzacem; kdybychom měli deník o Citové výchově nebo o Bratřích Karamazových, historii díla, jeho vzniku! To by bylo přece uchvacující, zajímavější než dílo samo...*“ (Penězokazi, s. 142) Důraz kladený na proces tvorby ještě potvrzuje *Deník Penězokazů*, který může být vykřičníkem za celým románem, vykřičníkem zdůrazňujícím, co bylo autorovým cílem.

7.1.2 Vypravěč

Jak již bylo řečeno – román sestává ze dvou hlavních linií: z vyprávění v er-formě a deníku. Tyto dvě linie v sobě zahrnují další hlasy, hlasy jednotlivých postav. Vypravěč má v tomto smyslu zajímavé postavení. Chvillemi sice jedná jako vypravěč vševědoucí, ale vzápětí se přiznává k neznalosti určitých fakt. Ve svých promluvách také často zdůrazňuje, že má moc vybírat, co čtenáři ve svém vyprávění vyjeví: „*Pak se zvolna vrátil k příbytku Lilian. Ted' ho opustíme, zatímco se ďábel baví přihlížeje, jak bez hluku zastrkuje klíč do zámku. / V tu dobu usíná ve smutném hotelovém pokoji Laura, jeho včerejší milenka; dlouho plakala, dlouho sténala. Na palubě lodi, která ho veze do Francie, čte Eduard v první záři svítání dopis od Laury; list plný nářků, volající o pomoc. Už je vidět sladký břeh jeho rodné země, ale v mlze ho spatří jen vycvičené oko. Na nebi ani obláčku, brzy se tam usměje boží pohled. Už se zdvihá zardělé víčko obzoru. Jak bude v Paříži horko! Je čas vyhledat Bernarda. Probouzí se právě v Olivierově posteli.*“ (Penězokazi, s. 45-46) Vypravěč se snaží pojmout daný časový okamžik v celé jeho šíři a zároveň ukazuje svoji moc (pramenící z bezmoci vyjádřit skutečnost jako celek) vybírat si z událostí, o kterých bude mluvit.

Vypravěč také – stejně jako např. vypravěč Fieldingova *Toma Jonese* (1749) – děj hodnotí, naznačuje nebezpečí a varuje své postavy, nad kterými si mnohdy kromě toho z různých důvodů povzdechne. Ne náhodou Gide v *Deníku Penězokazů* zdůrazňuje čistotu románů Defoa, Fieldinga a Richardsona,¹⁰⁰ Fieldingovi se přibližuje právě charakterem vypravěče. Fielding předjímá i reflexivní složku Gidova románu, která je v něm ztělesněna v Eduardovi (v *Tomu Jonesovi* svůj román charakterizuje přímo autor). Gide ve svém vypravěči vytvořil

¹⁰⁰ Gide, André: *Deník Penězokazů*. In *Penězokazi – Deník Penězokazů*, přeložil Josef Heyduk, Odeon, Praha 1968, s. 313.

ideál, kterého by podle něj měl dosáhnout každý romanopisec: „Špatný romanopisec své osoby sestruje, řídí je a vkládá jim do úst slova. Právý romanopisec je poslouchá a pozoruje jejich jednání; slyší je mluvit, ještě než je zná, a podle toho, co říkají, chápe znenáhla, co jsou zač.“¹⁰¹

Vypravěč tedy čtenáři předkládá dialogy ostatních postav, které se v rámci kontrapunktické kompozice navzájem doplňují, upřesňují a vzájemně si kontrastují: „Chtěl bych, aby události nevyprávěl nikdy přímo autor, aby je spíš vyložili (a několikrát, z různých úhlů) ti z herců, na něž snad měly tyto události nějaký vliv. Chtěl bych, aby v tomto vyprávění byly tyto události lehce deformovány; jakýsi zájem vznikne ve čtenáři už z pouhého faktu, že musí obnovovat. Příběh si žádá jeho spolupráce, aby vystoupil v jasných obrysech. A tak celou historii penězokazů musíme objevovat poznenáhla, skrze rozhovory, v nichž se zároveň rýsují všechny charakter.“¹⁰² (Zdůraznila L. M.) Vypravěč je konstruktérem příběhu, předkládá čtenáři jeho části a čtenář je potom jediný, kdo zná celý příběh utvářený skrze dialogy a jednání postav. Dialog v interpretaci románu *Pomalost* Milana Kundery zdůrazňuje i Rizzante: „Proto je ‚románová fuga‘ stavbou velmi odměřenou, v níž promyšlenost struktury nijak nebrání románové improvizaci. Kundera zde v zásadě ukazuje, že člověk závisí na dialogu, že druhé napodobovat musí, ať jsou dávnými předchůdci nebo současníky. Stejně jako ve fuze i zde platí, že co hlas, to imitace hlasu jiného, jeho odezva a zároveň prodloužení. Avšak každý z těchto hlasů se rovnocenně podílí na velké polyfonii lidské existence.“¹⁰³ Tato Rizzantova myšlenka potvrzuje i naše pojetí, že totiž v tomto typu románu hudební struktury je hudební kompozice možností vyjádření světa, oné „velké polyfonie lidské existence“.¹⁰⁴

Eduard je druhým významným hlasem románu, sám charakterizuje svoje postavení v deníku, když o sobě pojednává jako o zvláštní postavě, která je zároveň aktérem i pozorovatelem. V deníku píše o románu, který by chtěl sám napsat, a předkládá v něm i určité části příběhu *Penězokazů* – je druhým vypravěčem. Vypravěčem, jenž se kromě zobrazování prožitých událostí nad těmito událostmi zamýšlí z hlediska toho, jak je nejlépe v románu zobrazit („Takovými úvahami se bude X. v mé knize snažit, aby se odvrátil od Z. – především se však bude snažit, aby ji odvrátil od sebe.“; *Penězokazi*, s. 57). Prožívaná skutečnost je Eduardovi zdrojem pro čistý román, jemuž jsou věnované časté teoretické úvahy. Jeho deník se skládá z různorodých částí: zážitků, vzpomínek, črt, reflexí o psaní, úvah i návrhů na název kapitoly

¹⁰¹ Tamtéž, s. 321.

¹⁰² Tamtéž, s. 299.

¹⁰³ Rizzante, Massimo: c. d., s. 82.

¹⁰⁴ Tamtéž.

a motto. Ale vypravěč první linie uplatňuje svoji moc výběru i v rámci Eduardova deníku, to on deník postavám otvírá a vkládá do rukou, on vybírá, co bude postava, tedy i čtenář číst.

7.1.3 Kompozice – vertikální členění textu

Román je stejně jako hudební fuga rozdělen do tří částí. Jednotlivé části jsou nazvány podle místa, kde se odehrávají: Paříž – Saas-Fée – Paříž, a odpovídají hudební expozici, provedení a závěru. V expozici se seznamujeme s postavami, postupným splétáním motivů poznáváme jejich vztahy a životní osudy. Provedení je specifické z různých důvodů: z Paříže se centrum příběhu přesouvá do švýcarských hor, kde si postavy mají odpočinout a vybočit z každodenního shonu. V této části se také snižuje počet postav-hlasů a příběh se na rozdíl od zbylých dvou částí vyvíjí lineárně, epizody se neprolínají jako v těchto dvou částech, je to příběh jenom oněch osob v Saas-Fée (o Olivierovi a Passavantovi se dovídáme skrze dopisy). Eduard v Saas-Fée rovněž svým přátelům a čtenářům předkládá nejúplnější koncept a představu svého románu a provedení je tak i centrem sebereflexivní složky románu.

Provedení je také značně kratší než ostatní části (podle počtu kapitol je struktura románu následující: 13 – 7 – 13) a tvoří zpomalení tempa románu. Tohoto zpomalení využívá i vypravěč a přemýšlí o svých postavách: „*Využijme toho letního období, kdy se naše postavy rozprchly, a prozkoumejme je podle chuti. Ostatně jsme v onom středním pásmu našeho příběhu, kdy se jeho tempo zvolňuje a jakoby znovu rozbíhá, aby se jeho tok v krátké době zrychlil.*“ (Penězokazi, s. 165) Vypravěč svým vstupem naznačuje tempo, jako tomu bývá v notovém zápisu. Příznačné je, že zdánlivě poklidná a „nevinná“ část příběhu provedení vytvoří základ pro zrychlení a dramatizaci závěru na první pohled neškodnými, ale zásadně osudovými událostmi. Osudovost první zápletky zdůrazňuje sám vypravěč: „*Nemohu se smířit s chvilkovou zálibou, která způsobila, že zaujal (Bernard) u Eduarda Olivierovo místo. Byl to nešťastný sběh událostí. Eduard miloval Oliviera. S jakou péčí by ho byl vedl až k dospělosti! S jakou láskyplnou úctou by ho byl řídil, podporoval, nesl, dokud by Olivier nenašel sám sebe! Passavant ho naruší, to je jisté.*“ (Penězokazi, s. 165) Druhým, tragickým momentem je převezení malého Borise do Paříže. V závěru následuje zrychlení ve vývoji událostí, spuštěné zejména těmito událostmi provedení, spějící až k dramatickému vyvrcholení románu.

Použili jsme termíny „zrychlení“ a „zpomalení“ děje. Zpomalení je zřetelné, jak jsme již poznamenali, v provedení a zpětně tak determinuje čtení expozice. Závěr je potom

zrychlením, které vypravěč ve své promluvě tematizuje. Spolu s Kunderou bychom mohli prohlásit: „*Každá část mého románu by mohla nést hudební označení: moderato, presto, adagio atd.*“¹⁰⁵ Kundera tempo spojuje se vztahem mezi délkou dané části románu a reálným časem událostí, jež daný úsek popisuje. V tomto smyslu pozorujeme rozdíl mezi provedením, pomalou částí, jak jsme ji již popsali a ve které se toho děje velmi málo, a závěrem, v němž se staneme svědky velkého množství dramatických situací, mj. dvou pokusů o sebevraždu a jednou sebevraždou zinscenovanou. Závěrečné prodlužované, gradované líčení Borisovy sebevraždy čtenáře přivede k dramatickému finále.

7.1.4 Kompozice – horizontální členění textu

Kromě dvou hlavních hlasů – vypravěče a Eduarda – se v textu ozývá množství hlasů postav. Ve fuze, jako v polyfonické kontrapunktické skladbě, neexistuje hlavní hlas či melodie, ale jednotlivé hlasy jsou vedeny souběžně, aby si vzájemným doplňováním poskytovaly zajímavé a nové kontexty. (Vypravěčův a Eduardův hlas sice v románu zaznívá silněji než hlasy postav, ale jejich úkolem je předkládat čtenáři hlasy postav. V tomto smyslu proto není jejich „nadřazenost“ důležitá.) Jsou to právě hlasy postav, ale i obou vypravěčů, které vytváří vlastní kontrapunktickou kompozici románu: střetávají se, doplňují se i vyvracejí. Toto se děje jak ve smyslu dialogů mezi postavami, tak v rámci jejich jednání a reprezentování určitých idejí.

Zvláštním způsobem jsou těmito střety utvářeny i obecné typy postav, určité množiny zahrnující v sobě své konkrétní projevy. Hlavním typem postavy je postava spisovatele. Eduard čtenáři podává „pozitivní“ část výkladu o románu, o tom pravém, čistém románu (v deníku, v radách Olivierovi), ale v postavě a myšlenkách Passavanta (druhého pólu spisovatele) či názorech dalších postav je předkládána „negativní“ stránka romanopisce. Střet všech těchto názorů vytváří jak ideál spisovatele (a románu), tak typ spisovatele „nižšího“ typu. Mezi další typizované postavy patří postava svůdce/svedené oscilující mezi postavou Vincenta, Laury a Liliany, dále postava otce (obraz otce je utvářen postavami otců v románu, ale i děda či Eduarda jako hodnotového vůdce a je doplňován i vztahem synů k otci atd.), matky, syna či dcery a dalších postav ve svých různých projevech a podobách.

Polyfonická kompozice románu spočívá i v náznacích, které se splétají a postupně vyjevují tajemství. Již jsme citovali Gidův požadavek, aby byl příběh vyjevován postupně skrze hlasy jednotlivých postav. Toto pozvolné vyjevování je vytvářeno velmi důmyslně. Konkrétním

¹⁰⁵ Kundera, Milan: *c. d.*, s. 88.

příkladem může být historie Vincence a jeho milenky Laury. Olivier nejprve Bernardovi vypráví o tom, že jeho bratr Vincenc má milenku, kterou nedávno večer zaslechl u nich doma (třetí kapitola). Ve čtvrté kapitole o milence Lauře přemýšlí, a v páté kapitole dokonce mluví sám Vincenc. Teprve osmá kapitola přináší Lauřin pohled – v dopise, který napsala Eduardovi, a skrze Eduardovy myšlenky, jež příběh doplňují o její minulost. Všechny tyto částčky sceluje až Bernard, který zná půlku příběhu od Oliviera, druhou z ukradeného deníku. Bernard si svoji vědomost uvědomuje a dostává se tak skrze Lauru k Eduardovi, a tím i do centra příběhu.

7.1.5 Hudba

Ve splétání hlasů postav, epizod a kapitol – jak jsme je popsali na předchozích řádcích – nacházíme onu kontrapunktickou hudební kompozici, jenž spolu s členěním vertikálním vytváří fugu, o kterou Gidovi šlo: fugu, jež má jako literární forma moc scelovat různé, i protikladné, pohledy na dané téma. Hudební kompozice je následována i hudebními motivy – zmínkami o hudbě, které jsou důležitým zdůrazňováním celkové hudebnosti díla. I po významové stránce je pak hudba tím, co dokáže scelit disharmonii světa: „*Všiml jste si, že veškeré úsilí moderní hudby směřuje k tomu, aby učinilo snesitelnými, dokonce příjemnými jisté akordy, které jsme zprvu považovali za disharmonické?*“ / „*Správně,*“ *odvětil jsem, „všecko se musí nakonec poddat, směřovat k harmonii.“*“ (Penězokazi, s. 124; zdůraznila L. M.)

7.1.6 Román

Již jsme několikrát opakovali, jak Gide (v deníku svého alter ega Eduarda i ve svém vlastním *Deníku*) vymezuje nový typ románu, který se snaží zároveň vytvořit. Gide se chce v románu odklonit od všeho, co již bylo napsáno a zobrazit v něm samu podstatu bytí. Snaží se o plné využití potenciálu románu, který je podle něj nejsvobodnějším žánrem, ale jen málokterý spisovatel toho využívá, protože „*se román vždycky tak bázlivě, křečovitě přidržíval reality*“. (Penězokazi, s. 139) Gide touží „*vymýtit z románu všechny prvky, které do románu nepatří*“. (Penězokazi, s. 59) a zdůrazňuje rovněž postavení čtenáře a jeho fantazii, která se má zapojit.

Všechny tyto Gidovy požadavky naplňuje hudební struktura, kterou v románu výstižně, ačkoli nepřímou, charakterizuje v následující citaci (o inspiraci fugou se sice zmiňuje již mnohem dříve, ale teprve na tomto místě popisuje konkrétní kompoziční postup): „*Knihy, které jsem*

dosud napsal, mi připomínají bazény ve veřejných zahradách, mají přesný, snad dokonalý obrys, ale voda, zajatá v nich, je mrtvá, Ted' ji chci nechat těci podle toho, jaký je svah, tu rychle, tu zvolna, v rozvětveném toku, který nechci předvídat.“ (Penězokazi, s. 246-247; zdůraznila L. M.) Kromě dynamického, spontánního a nezavršitelného toku má román zároveň obsahovat všechno – délku, hloubku i šířku. A východisko v tomto paradoxu nachází Gide právě v současném zobrazování reality a úsilí stylizovat ji. Jenom hudba je uměním, jehož médium má v sobě tyto dvě části pevně skloubené. Pouze v odkryté a reflektované struktuře totiž může dojít k završení a harmonii. Hudba je v díle pro postavy metafyzickým řešením problémů a její kompoziční postupy pomáhají zcelit i dílo samo, rozevřené mezi příběhem a jeho zobrazováním.

Románová fuga Andrého Gida je tedy snahou o čistý román, v němž je příběh utvářen hlasy postav a jejich rozhovory. Gide využívá polyfonického vedení různých hlasů a typů textu (text románu a deník Eduarda) a podle kompozice fugy text člení do tří částí. Toto rozčlenění dotváří dynamiku textu a jeho dramatickou nepředvídatelnost. Gidův způsob „hudební práce s textem“ je osobitým textovým ztvárněním bezprostřední řeči hudby a jejího časového průběhu.

7.2 Kontrapunkt

Kontrapunkt (1928) Aldouse Huxleyho na rozdíl od *Penězokazů* manifestuje kompoziční hudební techniku již svým názvem. V originále zní název *Point Counter Point*, který více než kontrapunkt (anglicky counterpoint) odkazuje k zmiňovanému punctum contra punctum. To, že samotný název není zárukou vlastní hudebnosti díla nebo toho, že bude jako takové čteno, připomíná ve své studii Wiegandtová: první polský překlad *Kontrapunktu* totiž zněl *Ostrze na ostrze*,¹⁰⁶ *Ostří na ostří* (anglické point by mohlo být přeloženo i jako bod, hrot či vlastnost atd.). Přestože je tedy tento překlad – podle našeho názoru – rovněž výstižný, neplyne z něj takové pochopení pro dílo jako celek, jak ho budeme sledovat i my.

Motto románu pochází z poezie alžbětinského básníka, Fulka Grevilla: „*Proč lidstvu lopotivý úděl káže / dbát zákona, pod nímž se nezrodilo – /ač vzniklo bezcílne, proč jednat moudře / a zdravé být, i kdyby choré bylo? / Rozpolcen mezi dvojím zákonem / člověk se rve s vášní a rozumem.*“ (*Kontrapunkt*,¹⁰⁷ s. 5) Tuto rozpolcenost a nevyrovnanost člověka chce Huxley v románu postihnout, ale my se ve své interpretaci díla nechceme omezit na zjednodušující

¹⁰⁶ Wiegandtová, Ewa: c. d., s. 71.

¹⁰⁷ Huxley, Aldous: *Kontrapunkt*, přeložila Jarmila Fastrová, Odeon, Praha 1968.

věty typu, že „v *Kontrapunktu se (Huxley) soustředil k vytvoření satirické komedie velkého stylu, ve formě románového portrétu určitého výseku anglické společnosti*“.¹⁰⁸ Důležitý pro nás proto nebude ani fakt, že Huxley chtěl ve svých postavách znázornit postavy reálné. Uvádí se, že např. D. H. Lawrence zobrazil v postavě Rampiona a sám sebe v postavě Filipa Quarlese. Přestože to je zajímavá a důležitá součást díla, nepůjde nám o konkrétní myšlenky, které Huxley karikuje či s nimiž polemizuje; my se zaměříme na způsob, jímž Huxley v románu vytváří onen obraz společnosti a kde nachází její smysl.

Právě v tomto kontextu je totiž zásadní metoda kontrapunktu. *Kontrapunkt* snad ještě lépe než *Penězokazi* dosahuje onoho souběžného vedení stejně hodnotných či svébytných linií, je „*mnohohlasou skladbou, v níž jeden hlas polemizuje s druhým, motiv kontrastuje s motivem, výšiny odporují hlubinám, ale nikdy nedochází k výsledné smířčí harmonii*“.¹⁰⁹ Hned zpočátku ještě řekněme, že tato mnohohlasá skladba je komponována jak na úrovni myšlenek (tedy v obsahové formě), tak na úrovni dialogů, scén i kapitol (tedy po kompoziční stránce).

Christopher S. Ferns¹¹⁰ se sice obává, aby se vytváření „spojnic“ mezi liniemi díla nepřehánělo a určité části se nepropojovaly až absurdním způsobem (jak to nachází v Meckierových úvahách). Ferns tak kontrapunktickou kompozici sice nezpochybňuje, ale zároveň se brání její aplikaci na všechny roviny díla. Podle našeho názoru je naopak právě kontrapunkt tím, co dává smysl všem složkám díla a co celé dílo vystihuje. Podívejme se nyní konkrétně, jakým způsobem Huxley metodu kontrapunktu vytváří.

7.2.1 Hudba

Vypravěče *Kontrapunktu* bychom sice mohli podle tradičních měřítek charakterizovat jako objektivního vypravěče v er-formě, ale v průběhu čtení od této myšlenky upouštíme. Čím déle čteme, tím je zřejmější, že vypravěčův hlas zde není ani ten nejmnocnější, ani „nejhlasitější“. Příběh je nesen a utvářen hlasy postav a vypravěčův se často úplně ztrácí. Již bylo řečeno, že hlasy v kontrapunktu jsou vedené různými způsoby – spolu, každý jinak či proti sobě. V románu najdeme velmi málo dialogů, ve kterých by mezi postavami panovalo porozumění

¹⁰⁸ Vančura, Zdeněk: *Kontrapunkt po čtyřiceti letech*, in Huxley, Aldous: *Kontrapunkt*, přeložila Jarmila Fastrová, Odeon, Praha 1968, s. 472.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 473.

¹¹⁰ Ferns, Christopher S.: *Aldous Huxley: Novelist*, The Athlone Press, London 1980, s. 131.

a shoda, a když už k takové shodě dojde, je vždy křehká a dočasná. Jednotlivé hlasy se míjejí a vytváří mezi postavami propasti.

Druhá kapitola románu popisuje salónní koncert, na kterém prvně poznáváme většinu postav. Koncert je zde – hned po názvu – dalším identifikátorem hudební kompozice románu: *„Zdá se ti, že jsi našel pravdu; jasnou, konečnou, neomylnou – hlásají housle; máš ji, vítězně ji svíráš v rukou. Ale vyklouzne ti a znovu se v nové podobě objeví v celcích a zase znovu vyluzovaná vzdušným sloupcem, jež rozechvívá Pongileoni. Každý part žije svým vlastním životem; setkávají se, jejich cesty se kříží, na chvíli se spojí a vytvoří zdánlivě závěrečnou a dokonalou harmonii, ale jen proto, aby se zas oddělily. Každý je stále sám, samostatný a osobitý. „Já jsem já,“ tvrdí housle, „svět se točí kolem mne.“ „Kolem mne,“ volá cello. „Kolem mne,“ tvrdí flétna. A všechny mají stejně pravdu a stejně se mylí; a žádný z nich nechce ustoupit ostatním.“* (Kontrapunkt, s. 30-31; zdůraznila L. M.)

Podtržená část ukázky je popisem vnímání konkrétní Bachovy skladby (suity b moll pro flétnu a smyčcové nástroje) a zároveň vyjádřením toho, jak život prožívají Huxleyho postavy a jak Huxley v románu kompozičně postupuje. Každá postava „chce“, aby se svět/román točil kolem ní. A taky se točí... ale vždy jen na chvíli, tak jako v Bachově skladbě. V této ukázce – v určitém mikro-celku – Huxley na úzkém prostoru textu znázorňuje (prostřednictvím hudebních nástrojů), jak vystavěl text svého díla, makro-celek. Po skončení koncertu zazní obdobný koncert v rámci společenské konverzace, která ovšem po vznešenosti koncertní hudby vyznívá značně groteskně. Kontrapunkt tedy můžeme vnímat jak v rámci celé kompozice díla, tak v rámci jednotlivých pasáží při zobrazování dialogů mezi lidmi; kontrapunkt je – jinými slovy – vhodnou metodou, jak zobrazit kompozici, která bude zároveň vyjadřovat i charakter společnosti.

To, že jsou zde nástroje metaforickým vyjádřením postav, je v detailech naznačováno i častým přibližováním toho, jak zněl hlas té které postavy. První dvě věty románu naznačují tragické míjení postav, ještě zdůrazněné charakterem jejich hlasu: *„Přijdeš brzy?“ Hlas Marjorie Carlingové se ozýval úzkostně, skoro prosebně. / „Ano, přijdu brzy,“ odpověděl Walter nešťastně a provinile – věděl, že přijde pozdě. Její hlas mu byl protivný. Zněl trochu afektovaně, příliš zjemněle – i v utrpení.“* (Kontrapunkt, s. 7; zdůraznila L. M.)

Koncertní scéna nicméně přináší i popis metafyzického vnímání hudby a označuje hudbu jako jediné východisko z chaosu života a světa, protože v sobě „neutralizuje“ nesmiřitelné protiklady: *„Je to hudba nekonečně smutná, a přece dává útěchu. Připouští takřka všechno –*

Erikovu předčasnou smrt, bolestnou nemoc i odpor, jímž se smrti bránil – připouští se všechno. Vyjadřuje všečen smutek světa, ale z hlubin smutku prohlašuje – rozvážně, klidně, ale bez důrazných protestů – že to všechno je vlastně správné, přijatelné. Jako by smutek zahrnovala do všeobecného, obsáhlejšího štěstí.“ (Kontrapunkt, s. 32) K tomuto vnímání hudby se v závěru románu vrací životem bloudící vrah Spandrell, nachází v ní útěchu. Hudba je mu absolutní hodnotou a důkazem Boha: „*Ta hudba je důkazem: Bůh existuje. Ale jenom dokud hrají housle. Když přestanou smyčce přejíždět po strunách, co potom? Smetí a hloupost, nelítostný suchopár.*“ (Kontrapunkt, s. 464) Kontrapunkt je takto zarámován Bachovou a Beethovenovou hudbou, která jednak zdůrazňuje hudebnost románu, jednak ukazuje, že právě a jenom v hudbě člověk najde odpovědi na své otázky a jenom v ní je naplněn.

7.2.2 Prolínání linií

Jak již bylo řečeno, hlas vypravěče v příběhu často mizí. Hlasy postav sice ještě nedosahují takové samostatnosti, jako tomu je např. ve zmiňovaných *Vlnách* Virginie Woolfové, ale již zde je tato tendence silná. Vypravěč má funkci dirigenta, který jako by jen taktovkou ukazoval a vhodně usouvztažňoval jednotlivé scény a dialogy (aniž by je ale jakkoli komentoval a uváděl, jako tomu je v *Penězokazích*). Román je prolínáním hlasů postav, jejich dialogů a epizod. Děj se formuje rozmluvami. Rozmlouvající postavy mají schopnost „přesunout“ čtenáře do minulosti či na jiné místo k jiným postavám, umí na scénu přivést i postavy nové. Tyto přechody mezi dialogy a scénami se dějí na základě různých motivických, asociačních a kompozičních principů. Paul Ricoeur nachází podobný postup v *Paní Dallowayové* (1925) Virginie Woolfové: „*Jednota místa, setkávání na lavičce v témže parku odpovídá jednotě téhož okamžiku, na který vypravěč roubuje rozsáhlý úsek paměti. ... Obdobným přechodem později dospíváme k Peterovi, Rezii, přičemž procházíme refrénem stařeny, která zpívá o láskách, které vybledly: je postaven most mezi dušemi jak kontinuitou míst, tak ozvěnou jedné vnitřní promluvy v jiné.*“¹¹¹ (Zdůraznila L. M.)

Podívejme se nyní na základní způsoby fungování hlasů, tedy na to, jak jsou vytvářeny ony Ricoeurovy „mosty mezi dušemi“:

¹¹¹ Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přeložil Miroslav Petříček jr., OIKOYMENH, Praha 2002, s. 162-163.

- a) Jedna postava své promluvě sama vytváří zajímavý kontext tak, že promlouvá nahlas i v duchu.
- b) Dialog postav náhle začne, aniž by byl jakkoli uveden (překvapivost dialogu je často ještě zdůrazněna tím, že hovořící postavy samy dlouho nebyly na scéně).
- c) Dialog dvou postav přejde bez sebemenší poznámky do dialogu jiných dvou postav.
- d) Dialog se přenese k jiným postavám na základě tématu, o kterém se mluví.
- e) Dialog se přenese k postavě, o které se mluví, a to dvěma způsoby:
 - mluví se například o stáří, proto se dá slovo starému člověku,
 - mluví se o konkrétních osobách, a slovo se tak předá jim.
- f) Dialog či epizody se prolínají podle toho, na koho postavy myslí (nemusí o něm s nikým mluvit).

Tyto a další postupy jsou někdy jednorázové, jindy se například v rámci delšího úseku textu prolínají dva dialogy, určitým způsobem spolu související. Přejít mezi scénami může být definitivní (dialog zmíní nějakou postavu, o té se dál mluví a původní dialog se již nevrací), jindy je změna jen dočasná – do vyprávění je vložena epizoda, ale vzápětí se vrátí dialog původní. Postavy jsou mnohdy „nuceny“ umlknout, jelikož se zájem přesune na jinou postavu, o které je vložena určitá epizoda. Po této epizodě, třeba i dvacetistránkové, se vrátí původní postava, zopakuje svoji poslední větu a pokračuje v hovoru dál. Důležité je, že se postavy také vrací ve svých vzpomínkách do minulosti a vložena epizoda pak popisuje něco, co bylo pro jejich vývoj zásadní. Jednotlivé epizody, které se ne vždy kryjí s rozsahem kapitoly, jsou často specificky komponované: ve 14. kapitole je popsána scéna na lodi, v níž Filip mluví s Elinor o své teorii románu, ale neustále ho přerušují útržky dialogů ostatních cestujících; v 23. kapitole je zase rozhovor Rampiona s Filipem v podstatě Rampionovým monologem, který je jen občas Filipem krátce komentován. Kromě tohoto utváření částí textu, které v sobě pak nesou různorodé úseky, mají mezi sebou obdobné vztahy i celé kapitoly.

V rámci hlasů podílejících se na výstavbě knihy nesmíme zapomenout ani na hlasy textové, a to nejrozumnějšího druhu: může jít o fiktivní žánry (zápisník, noviny, dopisy), i biblické knihy či odborná pojednání. Dílo tak v sobě zahrnuje hlasy postav, jejich dialogy, popisy hudebních zážitků, deník Quarlese, odborné články, které čte a transformuje do svého románu, novinové články a literární texty, dopisy Lucy a Waltera, popisy odborných diskuzí atd.

7.2.3 Čas

Těmito scénami a prolínáním linií jsme se zabývali takto podrobně, protože nás přivádí k dalšímu důležitému momentu, a to k času. O čase jsme již přemýšleli ve třetí kapitole a viděli jsme, jak je pro modernisty důležitý. V *Kontrapunktu* se s časem – stejně jako s hudbou – setkáváme v různých liniích. Huxley se zabývá nejen úvahami o čase a prožíváním času postavami, ale i časem z hlediska jeho ztvárnění v románu. Můžeme říci, že v jeho případě hrají myšlenky a hovory o čase stejnou roli jako hudební motivy – neustále zdůrazňovat téma, které je důležité v rovině kompozice.

Postavy románu se různým způsobem vyrovnávají s požadavky moderního života: „*Žít moderně znamená žít rychle,*“ pokračovala. *„V dnešní době s sebou nemůžeš tahat vagóny ideálů a romantismu. Když cestuješ letadlem, musíš nechat těžká zavazadla doma. Taková dobrá staromódní duše byla docela pěkná věc, dokud lidé žili pomalu. Ale dnes je moc těžkopádná, v letadlech pro ni není dost místa.“* (Kontrapunkt, s. 223) Vzájemné nepochopení mezi postavami potom vyplývá právě z odlišného chápání a prožívání moderní doby, která je vyjadřována mimo jiné časem.

Čas je rovněž popisován z hlediska jeho různorodého prožívání jednotlivými postavami v konkrétních epizodách. Nejsilněji toto odlišné prožívání vyvstává v dvojím, kontrastním popisu vraždy: nejprve pozorujeme oběť, jež celou cestu na setkání s milovanou ženou vede jásavý a překotný vnitřní monolog plný života, bezstarostnosti a lásky, který je však násilně přetržen vraždou. Druhý pohled, pohled vrahů, je naopak pomalý až zdlouhavý. Vrazi čekají, až budou moci odstranit mrtvé tělo a právě toto čekání je vyplněno palčivým vědomím jen pomalu se táhnoucího času: „*Za dvě hodiny se srdeční svaly stáhnou a roztáhnou, zase stáhnou a roztáhnou jen osmtisíckrát. Země neurazí ani osminu miliónu mil na své oběžné dráze. A pichlavý kaktus se může rozrůst jenom na nových sto akrech australské pevniny. Dvě hodiny jsou jako nic. Právě čas poslechnout Devátou symfonii a dvě posmrtně zveřejněná kvarteta, doletět z Londýna do Paříže, dopravit oběd z žaludku do tenkého střeva, přečíst Makbetha, zemřít na hadí uštknutí nebo vydělat si jako posluhovačka šilink osm pencí. Nic víc. Ale Illidgeovi, jak tam seděl a čekal a za závěsem leželo mrtvé tělo, jak tam čekal, až se setmí, připadaly nekonečné.*“ (Kontrapunkt, s. 420) Pro obě scény bychom mohli použít hudební označení rychlosti, jak jsme o tom přemýšleli ve výkladu *Penězokazů*.

Stejně jako popis koncertu, i tato citovaná pasáž prožívání času naznačuje způsob kompozice. Vypravěč protahuje čas a ukazuje, jaké množství podnětů je potřeba pro vyplnění

zpomaleného času nitra. Stejně takovým zpomalením je i mimořádně rozsáhlý, v českém vydání stosedmdesátistránkový popis jednoho večera na začátku románu. Tento popis je z hlediska celkové délky románu jeho významnou částí a při pohledu na celek románu (v rámci celkového časového úseku) skoro nehybný, je to jen jeden večer, několik hodin. Při pohledu zevnitř – tedy v rámci svého vývoje – je ale tento večer dynamický a překotný, plný informací. Touto nesouměrností Huxley postihuje relativnost prožívání času.

Kromě prožívání času je čas důležitý i na rovině kompoziční. Kompozice románu ukazuje snahu dosáhnout skutečně hudebního simultánního vedení více hlasů. Nesourodství mezi časem vyprávění a časem vyprávěného je patrná právě na oněch prvních sto sedmdesáti stránkách českého vydání. Takto obsáhlá část textu popisuje jen jeden večer, ale v rámci večera se zároveň setkáváme téměř se všemi postavami, poznáváme i minulost některých postav a vyprávění překlenuje kontinenty. Tento postup je snahou o vyjádření množství informací na jedné rovině, autor chce nechat vše vyznít jako samostatný hlas, dosáhnout dokonalého souzvuku více hlasů a tím úplného vyjádření ideje, kterého by jinak dosáhl jedině v hudbě.

Podíváme-li se z tohoto hlediska na Genettův pojem anachronie, zjistíme, že mezi jejich schopnost patří mj. vytvořit komplexnější obraz přítomnosti, ukázat ji z hlediska minulosti či budoucnosti. Analepse („*každé zpětné připomenutí předchozí události v místě příběhu, kde se zrovna nacházíme*“)¹¹² určitým způsobem osvětlují přítomnost z hlediska toho, co se již stalo, jsou přímým či nepřímým „důvodem“ současnosti a v *Kontrapunktu* jsou reprezentovány výjevy z minulosti postav. Prolepse („*předčasné vyvolávání událostí, která má teprve následovat*“)¹¹³ se v *Kontrapunktu* objevují ve formě určitých „předzvěstí“. To, jak se jednotlivé linie splétají, jak se zdůrazňuje pojem osud, v nás vyvolává pocit, že se něco nevyhnutelného blíží. Zvlášť koncentrovaný je v případě Everardovy vraždy, slovo vrah zaznívá jak z úst budoucích vrahů, tak z úst jeho potenciální milenky ve chvíli, kdy ještě žádná přímá myšlenka o vraždě nezazněla. Nejsou to tedy sice prolepse ve vlastním slova smyslu, ale budoucnost naznačují daleko intenzivněji, než by to činilo konkrétní prohlášení o chystané vraždě.

Snaha o koncentraci veškerého času v přítomnosti souvisí s již zmiňovaným Mannovým požadavkem, aby bylo dílo v každém okamžiku cele přítomno. Pro Huxleyho tento způsob

¹¹² Genette, Gérard: *c. d.*, s. 6.

¹¹³ Tamtéž.

ovšem není jen kompozičním principem, ale i způsobem jeho vnímání světa. Člověk je syntézou minulosti a přítomnosti, navíc má množství možností do budoucnosti. Většinu postav poznáváme postupně v jejich přítomnosti, dále i minulosti, většinou skrze jedno důležité období, které je nějak ovlivnilo; člověk se tak jakoby rozpadá do dvou bytostí. Ve zkratce to vystihuje popis Johna Bidlaka: „*A na obraze bylo i to, co zůstalo z Johna Bidlaka, jaký byl před pětadvaceti lety. A dosud existoval druhý John Bidlake, který se díval na svůj vlastní přízrak. Brzy i ten druhý zmizí. Ale je on skutečně tamten Bidlake...*“ (Kontrapunkt, s. 53) Člověk je v daném okamžiku syntézou své minulosti (do které patří i všichni jeho předkové) a budoucnosti, navíc je i „*článkem vesmírného souzvuku světa. Vždyť je to všechno jako hudba, harmonie a kontrapunkt a modulace. Ale člověk se musí cvičit, aby to uměl poslouchat*“. (Kontrapunkt, s. 36) Člověk se rozpíná v čase i prostoru a tvoří konkrétní součást světa. Tento souzvuk je ideálem, kterého by autor chtěl dosáhnout. Proto ukazuje každou postavu, každý rozhovor zároveň v jeho konkrétnosti i mnohosti.

7.2.4 Román

Hudební kompozice kontrapunktu je pro autora způsobem, jak ten vesmírný souzvuk světa vyjádřit na ploše románu. Románovou formou se, stejně jako v *Penězokazích*, autor teoreticky zabývá skrze myšlenky jedné ze svých postav. Filip – jako Eduard – pozorováním okolního světa a ve svých zážitcích vyhledává inspiraci pro román, který píše. Propojení zde není tak těsné jako v *Penězokazích*, kde Eduard sám píše román *Penězokazi*. Filip se ovšem rovněž inspiruje konkrétními postavami, které by mohly v jeho vlastním románu figurovat.

Kontrapunkt proto můžeme rovněž nazvat metarománem, který se snaží najít způsob, jak moderní chaotickou dobu zobrazit v románu, jehož formě nepostačuje klasický model 19. století. V klíčové pasáži ve svém zápisníku Filip popisuje svoji touhu a – stejně jako Eduard – čtenáře navádí, jak má dílo číst, a shrnuje, co jsme se snažili konkrétně popsat na předchozích stránkách: „*Zhudebnění románové prózy. Ne jako to dělali symbolisté, podřizováním smyslového obsahu sluchovému účinku. (Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.*¹¹⁴ *Tohle je pouhá zvukomalba). Ale ve velkém měřítku, v kompozici. Zamyslet se nad Beethovenem. Ty změny nálad, nenadálé přechody! ... Ještě zajímavější jsou jeho modulace nejen ve střídavých tóninách, ale i náladách. Je dáno téma, potom se vyvíjí, obměňuje, nenápadně se rozšíří, až je z něho něco docela jiného, ačkoli v tom stále poznáváme původní*

¹¹⁴ Ze zmlklých planet pocely splývají. (Franc.)

motiv. V řadě variací pokročí celý proces o krok dál. Například ty neuvěřitelné Diabelliho variace. Takový rozsah myšlenek a citů, a přitom všechno v organické závislosti na směšně nepatrném valčíkovém nápěvu. Tohle dostat do románu! Ale jak? Náhlé přechody, to je dost snadné. Je k tomu zapotřebí jen dostatečný počet postav a paralelních kontrapunktních zápletek. ... Střídat témata. Modulace a variace jsou ještě zajímavější, jenže také nesnadnější. Spisovatel moduluje několikerým zdvojováním situací a postav.“ (Kontrapunkt, s. 320-321)

V románu jsou – stejně jako v *Penězokazích* – přítomny další postavy spisovatelů, mezi jejichž přístupy Filipovy myšlenky o románu vyvstávají zvlášť čisté a skutečné. Naopak oni spisovatelé – žurnalista Burlap a rádoby spisovatel Quarles starší (Filipův otec) – ze srovnání vycházejí směšně a v určitých chvílích až groteskně.

Na začátku uvažování o *Kontrapunktu* jsme citovali Zdeňka Vančuru, který ve svém doslovu zdůrazňuje izolovanost a nesoulad postav. Huxleyův svět nazývá dokonce „*jediným vesmírným nedorozuměním, trapnou záhadou a špatným žertem*“.¹¹⁵ Je sice pravda, že – s výjimkou ironicky vyznívajícího definitivního závěru, kde shodu nachází Burlap s Beatricí – většina postav harmonii nenalézá. To ovšem neznamená, že by vesmír byl pouhým nedorozuměním. Naopak právě v prostoru vesmíru, jehož idea je nejdokonaleji znázorněna hudbou, Huxley nachází harmonii života, přestože se z hlediska jednotlivých postav může zdát záhadná a krutá (i smrt je totiž součástí vesmírné harmonie, dává lidem naději, že bude ve světě nadále existovat v jiné formě). A právě hudba – její metafyzická rovina i její kompoziční uspořádání – je Huxleymu východiskem na rovině myšlenkové i v rámci svého hledání románu.

Román *Kontrapunkt* je jedno z prvních a zároveň jedno z nejextrémnějších využití metody kontrapunktu. Přestože by se takto radikální využití metody mohlo jevit samoúčelné a bez možnosti návaznosti, podle našeho názoru je dokonalým ztotožněním s myšlenkovou náplní díla. Kontrapunktická kompozice díla je originálním zachycením moderní překotné doby, jejího času a spletitosti mezilidských vztahů.

7.3 Shrnutí

Pro Gida i Huxleyho je hudební struktura možností, jak vyjádřit zároveň polyfonii lidské existence i souzvuk v celkové harmonii světa. Hudební polyfonické struktury oběma autorům umožňují znázornit množství a spletitost společenských vztahů v rámci románu; umožňují

¹¹⁵ Vančura, Zdeněk: *c. d.*, s. 473.

formální změnou reagovat na proměny životní reality. Postupné vyjevování celku a zvláštní kontexty, které toto splétání linií způsobuje, ještě zesiluje pocit heterogenosti společnosti.

Polyfonické struktury jsou využívány také v souboji s časem, který oba autoři vedou. V rámci času chtějí vyjádřit dvě skutečnosti: rozdílnost niterného prožívání času jednotlivými postavami, které je navíc determinováno okolnostmi (viz již citovaná Tarastihova myšlenka o schopnosti hudby ovlivňovat prožívání času), a zobrazit plnost každé konkrétní situace, která v sobě obsahuje minulost i potenciál budoucnosti. Právě hudba má schopnost „být každou chvíli v úplnosti“, a román se jí snaží připodobnit i v tomto smyslu.

Hudba je oběma autory přijímána jako ideál umění, ve kterém nachází odpovědi na otázky po smyslu života. Postava spisovatele je pak zosobněním této myšlenky, že totiž východisko i cíl je právě v umění. Mohlo by se snad jevit „logičtější“, aby byli hlavní postavou hudební skladatelé jako reprezentanti onoho ideálního umění – jak to učinil Thomas Mann v *Doktoru Faustovi*. Jelikož však v našich případech hudba není jen východiskem pro život, ale i pro román, je postava spisovatele, v jistém smyslu zároveň hudebníka (když využívá hudební struktury pro svůj román), dokonalým pojítkem mezi oběma liniemi, linií světa a linií románu.

Schopnost tohoto typu románu zahrnout v sobě obě linie vyjadřuje v kontextu s Kunderovou *Pomalostí* i Rizzante: „V tom právě spočívá estetická výzva fugy románové: v hledání vycházejícím z jediného jádra (tématu, otázky) donekonečna ‚ubíhajícího‘ z jedné existenční situace či postavy k druhé, v nekonečném ohledávání jeho bytí, v dobývání jakýchsi zásadních obrazů světa jako celku.“¹¹⁶ Rizzante touto myšlenkou vyjadřuje nekonečné možnosti skutečnosti i bytostnou nezavřítelnost moderního románu, kterou může svojí aktivitou scelit až čtenář, jenž je v tomto smyslu pro existenci literárního díla nezbytný stejně jako posluchač hudební skladby.

¹¹⁶ Rizzante, Massimo: *c. d.*, s. 81- 82.

C. S. Brown se ve svém díle *Music and Literature* zabývá konkrétním vztahem fikční, konkrétně románové, formy a hudby v kapitole *Fiction and the Leitmotiv*. Jak naznačuje název kapitoly, pro Browna je ve vztahu hudby a románu klíčovým pojmem leitmotiv. Téma, které bylo předmětem předchozí kapitoly – souběžné vedení několika linií – Brown jen stručně charakterizuje na základě četby Huxleyho *Kontrapunktu*: „*Nenadálé změny tématu a tónu, událost proti události*,“¹¹⁷ ale v zásadě se k tomuto způsobu kompozice staví spíše kriticky: „*Kontrapunkt podle našeho názoru technice románu nepřispěl, byl slepou uličkou*.“¹¹⁸ My jsme se v předchozí kapitole snažili ukázat, co všechno s sebou tento kompoziční princip přináší, a – při pohledu např. na Kunderovo dílo – vidíme, že není zdaleka vyčerpaný, přestože svojí strukturou – takto intenzivně napodobující hudbu – jsou oba romány (*Penězokazi* i *Kontrapunkt*) spíše unikátem. Brownovy úvahy o tomto tématu nám sice nepřinášejí nic nového, ale podnětné jsou jeho myšlenky o leitmotivu a novele Thomase Manna, *Tonio Kröger*, která nám poslouží jako východisko pro přemýšlení o leitmotivu a hudebních cyklických formách v literatuře.

8.1 Leitmotiv

Leitmotiv znamená v hudební terminologii příznačný motiv (fr. l'idée fixe)¹¹⁹ a „*je to hudební myšlenka symbolizující ve skladbě určitou představu. V programní hudbě prochází skladbou většinou několik příznačných motivů, které se stávají hudebními nositeli děje. Tak např. v Dvořákově symfonické básni Vodník mají svůj příznačný motiv Vodník, dívka chystající se k jezeru, její varující matka i vodníková říše. V hudebních proměnách těchto motivů, jejich vzájemných vztazích, se odehrává hudební drama námětu*“.¹²⁰ Právě vztah leitmotivu k programní hudbě, tj. k hudbě vyjadřující mimohudební obsah, a jeho symbolická platnost problematizují vztah leitmotivu jako prostředku literárního a hudebního (ve smyslu jeho původnosti).

Brown vidí zárodek leitmotivu již v homérských epitetech. Jak Brown, tak Wiegandtová¹²¹ popisují v případě leitmotivu oboustranný vztah působení literatury a hudby: „*Hudba by tedy*

¹¹⁷ Brown, Calvin S.: c. d., s. 209.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 211.

¹¹⁹ Ve francouzském prostředí je významným průkopníkem l'idée fixe Hector Berlioz, který s tímto motivem pracuje např. ve své Fantastické symfonii (1830).

¹²⁰ Vrkočová, Ludmila: c. d., s. 155.

¹²¹ Wiegandtová, Ewa: c. d., s. 66.

nerozvinula leitmotiv bez jistých předchozích podnětů z literatury, v literatuře by naopak leitmotiv nedospěl k tomu, čím je, bez hudebního příkladu.“¹²² Vliv hudebního leitmotivu na literaturu je spojován s již zmiňovaným silným působením Wagnera na literaturu konce 19. a první poloviny 20. století. Brown i Wiegandtová zdůrazňují nejednoznačnost pojmu a problémy jeho definitivního vysvětlení. Na základě jejich myšlenek a četby Mannovy novely se pokusíme pojem co nejkomplexněji vymezit v části 8.3.2, „Leitmotiv novely“.

8.2 Hudební cyklické formy

Brown při uvažování o konkrétních realizacích leitmotivu vychází z děl Gabriela d'Annunzia (*Triumf smrti*, 1894) a Thomase Manna, u kterého nachází leitmotiv komplexnější a propracovanější. Východiskem Browna (i Wiegandtové) je Mannovo vyjádření zdůrazňující vliv Wagnera na svoji tvorbu (k němuž se hlásí v již zmiňované esejí *Utrpení a velikost Richarda Wagnera* mj. skrze svoji práci s leitmotivem). Mann poznamenává, že leitmotiv prvně použil v novele *Tonio Kröger* a později s ním pracoval na širší rovině románu *Kouzelný vrch* (1924). Pro Browna je právě forma novely vhodným materiálem pro pochopení leitmotivu, navíc je zároveň příkladem užití hudební cyklické formy v literatuře. Brown totiž v textu *Tonio Krögera* nachází kompoziční principy konkrétní hudební cyklické kompozice, sonátové formy.¹²³

Sonátová forma¹²⁴ se skládá ze čtyř částí: expozice, provedení, reprízy a kody. Expozice je uvedením témat, která dále rozvádí provedení. Repríza (rekapitulace, shrnutí) opakuje expozici. Koda je závěrem věty, ve kterém „jako reminiscence nebo jako gradace zaznívá hlavní téma nebo jiné motivy“.¹²⁵ Jednotlivá témata jsou v konkrétních částech vedena v různých tóninách a toto rozložení se mění – těmito a dalšími detaily se ovšem nebudeme zabývat. Pro naše potřeby jsou dosavadní informace o sonátové formě dostačující.

8.3 Tonio Kröger

Tonio Kröger je již na první pohled jinak strukturovaným textem než předchozí dvě interpretovaná díla. Vypravěč předkládá životní příběh hrdiny, resp. jen několik ucelených epizod v er-formě; vypráví o vývoji jedné konkrétní osoby a tomu je podřízena i kompozice. Odlišnost od předchozích děl naznačuje i název díla – titul „*Kontrapunkt*“ v sobě obsahuje

¹²² Brown, Calvin S.: c. d., s. 218.

¹²³ Brown, Calvin S.: c. d., s. 214.

¹²⁴ Michels, Ulrich: c. d., s. 149.

¹²⁵ Tamtéž.

zárodek kompozice, množství hlasů, střet či svár; *Penězokazi* sice přímo neodkazují ke kompozici, ale plurálová forma v sobě rovněž skrývá určité množství. Mannova novela naopak nese jméno hlavní postavy, jehož nesourodost (italské křestní jméno a severské příjmení) naznačuje primárně svár v postavě samé, mezi dvěma protichůdnými identitami. Hlavní postava je sice rovněž spisovatelem, jako tomu je v díle Huxleyho a Gida, ale postava spisovatele v tomto případě nefunguje jako prostředek „metarománovosti“. Mann ve svém textu nehledá možnosti moderního románu, ale postavení umělce ve společnosti a jeho vztah k životu. *Tonio Kröger* bývá spojován se *Smrtí v Benátkách* (1912), obě díla zachycují Mannův vývoj v pojetí umění: „*Jestliže Tonio Kröger nedosáhl mravně důstojného umění ani života, je výsledkem Aschenbachova úsilí pouze mravní umění – o to hlouběji je však nakonec mravně zpusťován jeho život.*“¹²⁶

V novele se dále vyskytuje méně hudebních motivů než v předchozích dvou románech, a když už se vyskytují, tak v jiném smyslu. Nejobsáhlejší zmínkou o hudbě je následující pasáž: „...ponejvíc (se) zabýval tím, že takové poznatky procíťoval na hlubinu a úplně je domýšlel. A toto zaměstnání mu způsobovalo zcela podobné zadostiučinění, jako když se s houslemi (neboť hrál na housle) procházel po pokoji a dával tónům, tak měkkým, jak jen dovedl vyloudit, zaznívat do šplounání vodního paprsku, který dole v zahradě tančivě stoupal pod větvemi starého ořechu... / Vodotrysk, starý ořech, jeho housle a v dálce moře, Baltické moře, jehož letní sny směl poslouchat o prázdninách, to byly věci, jež miloval, jimiž se takřka obezdíval a mezi nimiž se odehrával jeho vnitřní život, věci, jejichž jmen lze s dobrým účinkem používat ve verších a jež opravdu napořád zaznívaly ve verších, jež Tonio Kröger občas robil.“ (*Tonio Kröger*,¹²⁷ s. 84) Hudba je pro Tonia spolu s prožitkem moře či šuměním starého ořechu ekvivalentem jeho nejčastější činnosti, totiž rozvažování a prožívání hloubky života; je výrazem jeho nitra. Několikrát zmiňované umění jeho matky hrát na piano a mandolínu značí, že mu tuto rozjímavost vložila ona. S hudbou se čtenář setká i při tanečních epizodách, ale v tomto případě je skutečně jen složkou taneční zábavy. Autor těmito sporadickými hudebními motivy nijak nenaznačuje – oproti *Penězokazům* i *Kontrapunktu* –, že by čtenář měl hledat hudební strukturu, a hudba není ani východiskem z chaosu Toniova rozpolceného života (harmonii, kterou byla pro postavy obou románů).

¹²⁶ Pešek, Antonín, *Umělec a jeho vztah k životu*. In Mann, Thomas: *Novely a povídky*, přeložily Jitka Fučíková a Dagmar Steinová, Odeon, Praha 1979, s. 452.

¹²⁷ Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. In *Novely a povídky*, I. svazek, překl. Pavel Eisner, Naše vojsko, Praha 1959, s. 79-132.

Tonio Kröger v sobě obsahuje (stejně jako *Penězokazi*) kompoziční princip určité hudební formy, který text člení do čtyř (v případě fugy to bylo do tří) částí, a kompoziční princip propojující jednotlivé motivy skrz všechny čtyři části, mj. prostřednictvím leitmotivů (v *Penězokazích* bylo toto propojení prováděnou souběžným vedením několika linií). Přestože se tyto dva způsoby kompozice od sebe nedají úplně oddělit a navzájem se doplňují a obohacují, pro lepší pochopení se nad nimi zamyslíme postupně.

8.3.1 Sonátová forma novely

Kompozice sonátové formy se projevuje jinak než polyfonie a román ji využívá k jiným potřebám. Sonátová forma a další cyklické formy sice pracují s více hlasy, ale souběžné provádění těchto hlasů není tím, co z nich román čerpá. Sonátová forma je inspirující svým cyklickým charakterem, kde se v jednotlivých částech vracejí již známá témata.

8.3.1.1

Podívejme se nyní podrobně, jak se sonátovou formou pracuje naše novela, která ve čtyřech částech postupně uvádí jednotlivá témata a dále s nimi zajímavým způsobem pracuje.

a) Expozice

Expozice novely se skládá ze dvou uzavřených epizod z Toniova mládí. Scény popisují první dvě Toniovy „lásky“. První „láskou“ je Toniův spolužák Hans – toto školní přátelství Tonio prožívá jako skutečnou lásku („*Věci se měly tak, že Tonio miloval Hanse Hansena a že pro něho už mnoho vytrpěl. Kdo miluje nejvíc, je stranou podléhající a musí trpět – toto prosté a tvrdé ponaučení přijala už jeho čtrnáctiletá duše od života,*“ *Tonio Kröger*, s. 83). Následuje první láska k dívce, jejíž prožitek je stejně beznadějný jako v prvním případě („*Ale ačkoli dobře věděl, že nemůže být jinak, než že mu láska přinese mnoho bolesti, útrapy a pokoření, že nadto ničí mír a přeplní jeho srdce nápěvy, aniž člověk najde klid, aby nějakou věc vytvořil do oblého tvaru a trpělivě z ní vykonal něco celého, ...*“; *Tonio Kröger*, s. 90). Tyto scény jsou časově oddělené, první se odehrává ve čtrnácti letech hrdiny (a epizoda popisuje společnou cestu obou přátel ze školy), druhá v letech šestnácti (epizoda se odehrává na jedné taneční hodině), přesto je v nich v zárodku obsažena veškerá Toniova budoucnost. Pouhé dvě epizody – jejichž nedílnou součástí jsou úvahy a vzpomínky hrdiny – zobrazí

v úplnosti Toniův charakter a jeho postavení ve světě. Expozice je zakotvena v Toniově těsném rodném městě a přechod k provedení je plynulý skrz hrdinovo třináctileté, přestože jen dvoustránkové, bloudění po světě.

Hodnota první epizody expozice spočívá ve vyjádření odlišnosti tmavého Tonia, na jehož tváři „*se ze snědé a zcela jihozemsky ostře krojené tváře dívaly snivě a trochu nesměle tmavé a jemně zastíněné oči s příliš těžkými víčky...*“ (Tonio Kröger, s. 82), od jeho přítele, krásného plavovlasého Hanse. Toniova odlišnost je ještě zdůrazněna odlišností jmen obou přátel. Již jsme zmiňovali na první pohled zřejmou nesourodost Toniova jména a Hans svým výrokem jen potvrzuje osudovost této nesourodosti (a jeho prohlášení vyznívá ještě silněji, když se sám jmenuje snad nejjednodušším a zároveň i nejpřímějším jménem – Hans Hansen): „*Říkám ti Krögere, protože tvé křestní jméno je tak bláznovské, odpusť, ale nemohu je ani cítit. Tonio... To přece není vůbec žádné jméno. Ostatně za to nemůžeš, chraň Bůh!*“ (Tonio Kröger, s. 87) Hans vyslovuje dvě důležité věci – pro těsné severoněmecké město je italské jméno (které Tonio dostal po svém strýci) čirým bláznovstvím. Tonio Kröger, to podivné spojení slov, jakkoli za ně Tonio nemůže, je symbolickým vyjádřením jeho původu, osudovým rozpráhnutím mezi dva národy, dvě mentality. Mezi modrookého otce, „*jenž měl vždy polní květ v knoflíkové dírce*“, a krásnou černovlasou matku, „*jež hrála na piano a na mandolinu*“. (Tonio Kröger, s. 84)

Druhá epizoda se točí kolem Inge, Toniovy další lásky, „*ženského protějšku Hanse*“, ¹²⁸ Inge, jejíž jméno se v této epizodě stále znovu a znovu vrací, doplněno vždy nějakým veskrze pozitivním přívlastkem, jako „*plavá sladká Inge*“, „*milá sladká Inge*“ či „*modrooká veselá Inge*“. (Tonio Kröger, s. 91-93). Tonio se s ní setkává na taneční hodině a pro její blízkost je roztržitý, kazí tanec a zapůsobí tak jen na tmavou Magdalenu, „*jež se pořád poroučí k zemi*“. (Tonio Kröger, s. 93) Toniova osamělost a vyloučenost z vesele se bavící mládeže je dalším zdůrazněním jeho odlišnosti. Z této scény Tonio plynule přechází do další a vydává se na cestu: „*Ale Tonio Kröger stál ještě nějaký čas před vychladlým oltářem, pln údivu a zklamání, že věrnost je na světě nemožná. Potom pokrčil rameny a šel vlastní cestou.*

„*Šel tou cestou, kterou jít musil, trochu nedbale a nestejnoměrně, pískaje si, dívaje se s hlavou na stranu nakloněnou do dálky, a zbloudil-li, zbloudil proto, že pro některé lidi vůbec není správné cesty.*“ (Tonio Kröger, s. 94-95) Otec zemřel, matka se znovu vdala a odcestovala, Tonio odchází z těsného rodného města, aby se oddal umění, bloudě mezi duchovností

¹²⁸ Brown, Calvin S.: c. d., s. 213.

a smysly. Dochází k proměně jeho jména; již není tím, co ho poníží, „*ten zvuk složený z jihu a severu, to exoticky nadechnuté měšťanské jméno se stalo rychle formulkou, která označovala něco výtečného*“ (Tonio Kröger, s. 96)

b) Provedení

Do provedení vstupuje Tonio třicetiletý – předchozí přechodová část cesty byla výjimečná tím, že jako jediná zahrnovala delší časový úsek, cca třináct let, a nebyla fixovaná na jedno místo. Provedení popisuje Toniův rozhovor s přítelkyní malířkou Lizavetou Ivanovnou v jejím mnichovském ateliéru. Tonio Lizavetě vykládá své myšlenky o umění, jejichž rozpolcenost koresponduje s jeho osobnostní rozpolceností, jak jsme ji poznali v expozici. Umělec v sobě podle Tonia skrývá paradoxní spojení dobrodruha, který plně prožívá život, ale zároveň nesmí do tvorby vkládat své city: „*Neboť to, co se řekne, nesmí nikdy být hlavní věc, nýbrž jen materiál o sobě lhostejný, z něhož je třeba s hravou a klidnou povýšeností složit estetický tvar*.“ (Tonio Kröger, s. 100) Pro Tonia je však literatura kletbou, a ne povoláním; on nechce být dobrodruhem, stále opakuje, jak miluje prostý život. Lizaveta jeho uměleckou rozpolcenost shrnuje krutou větou: „*Jste měšťák na bludných cestách, Tonio Krögere – měšťák, který zabloudil*.“ (Tonio Kröger, s. 107)

Po dlouhé epizodě jejich rozhovoru nastupuje – tak jako v expozici epizoda cestování – kratší rozhovor, v němž Tonio Lizavetě vysvětluje svoji cestu do Dánska: „*Chci zas vidět Balt, chci zase slyšet ta křestní jména, číst ty knihy v jejich vlasti; chci také stanout na terase v Kronborgu, kde přišel k Hamletovi ‚duch‘ a přinesl bídu a smrt tomu ubohému, šlechtnému mladému člověku...*“ (Tonio Kröger, s. 108) Tonio také předjímá svoji zastávku doma (přestože nepoužije slovo domov, ale východisko, naznačuje význam své cesty jako návrat ke kořenům), ze které by – jeho slovy – „*mohla vzniknout dost komická příhoda*“ (Tonio Kröger, s. 108), a propojuje tak provedení s následující částí.

c) Repríza

První Toniova zastávka na cestě je tedy v jeho těsném rodném městě, „*zdržel se tam, a byl to krátký, podivný pobyt*“ (Tonio Kröger, s. 108) Tato epizoda je „rekapitulací“ první epizody expozice; Tonio prochází město cestou, kterou před lety absolvoval se svým přítelem Hansem. Mann vytváří téměř stejnými pasážemi i drobnými motivy variaci jejich předchozí cesty. Cesta končí v Toniově starém domě, z něhož se stala lidová knihovna a soukromé byty

– z místností, zahrady a dalších detailů vyvstávají jeho vzpomínky na minulost. Ve druhé, až absurdní scéně z rodného města musí Tonio hájit své jméno před strážníky, kteří zkoumají, jestli není stíhaným podvodníkem. Tato scéna opět zdůrazňuje závažnost, která je na jeho jméno kladena, a opět připomíná Toniovu zvláštní „rozervanost“.

Další část novely (druhá část reprízy) popisuje Toniovu cestu lodí do Dánska a jeho pobyt v přímořském lázeňském městě, z jehož poklidné atmosféry čtenáře vytrhuje věta: „*Tu se najednou stalo toto: sálem šli Hans Hansen a Ingeborg Holmová. –“* (Tonio Kröger, s. 123) Hans s Inge pomalu přecházejí napříč celým sálem a Tonio tak má prostor, aby si je opět po letech dobře prohlédl. Atributy jeho dvou lásek se časem nezměnily, jen se vedle sebe ještě zintenzivnily, jako by se z nich stal jeden, jakýkoli, člověk, ztělesňující Toniovu skutečnou touhu: „*Byli to Hans a Ingeborg ani ne tak podle jednotlivých znaků a podle podobnosti šatu, jako stejností rasy a typu, té světlé odrůdy s ocelově modrýma očima a plavými vlasy, jež budi představu čistoty, nezkalenosti, radostnosti a nepřístupnosti zároveň hrdé i prosté, nedotknutelné...*“ (Tonio Kröger, s. 126) Následná taneční scéna, dokonce i s padající dívkou, je přímým spojením s druhou epizodou expozice, jejíž význam, mj. právě spojením Hanse s Inge, prohlubuje.

d) Koda

Novela končí slibovaným dopisem Lizavetě, jenž je zároveň jeho zpovědí. V kodě Tonio naposledy a úplně shrnuje svoje rozpolcení a bloudění: „*Můj otec, víte, byl severský temperament: rozjímavý, důkladný, korektní z puritánství a se sklonem k zármutku; má matka byla z neurčité exotické krve, krásná, smyslná, naivní, zároveň nedbalá i vášnivá a impulsivně nepořádná. Zcela nepochybně to byla směs, která v sobě měla neobyčejné možnosti – a neobyčejná nebezpečí. Co z toho vzešlo, bylo toto: měšťák, který zabloudil do umění, bohém se steskem po dobré výchově, které se mu kdysi dostalo. Umělec se špatným svědomím. ... Stojím mezi dvěma světy, nejsem v žádném z nich doma a mám to proto trochu těžké.*“ (Tonio Kröger, s. 131; zdůraznila L. M.) V závěru se vyznává z lásky k těm plavovlasým, modrookým a živoucím lidem. „*Nekárejte tuto lásku, Lizaveto; je dobrá a plodná. Je v ní touha a zádušná závist a trochu pohrdání a celičká cudná blaženost.*“ (Tonio Kröger, s. 132)

8.3.1.2

Naznačili jsme základní strukturu příběhu tak, jak je to potřeba pro naši interpretaci, z hlediska toho, jak se v novele objevují a vyvíjejí jednotlivá témata. Podívejme se nyní pozorněji na vztahy mezi jednotlivými částmi. Na sonátovou strukturu novely můžeme hledět z hlediska vývoje témat v jednotlivých částech (jak na sebe epizody postupně navazují a rozvíjejí se). Jde tedy o postupný vývoj tématu v rámci expozice – provedení – reprízy – kody (část a). Silný oboustranný vztah je rovněž mezi expozicí a reprízou, provedením a kodou (část b).

a) Postupný vývoj tématu

Tonio Kröger od mládí hledá své postavení ve světě. Toto postavení je komplikováno jeho „smíšeným“ původem. V expozici poznáváme Toniovu pozici mezi mládeží, v rámci jednoho města. Provedení téma vyvádí z rodného města do Evropy a rozšiřuje ho do další sféry – do sféry umění. Umělec, který má život prožívat, aby mohl tvořit, ale zároveň se pro svoji tvorbu oprostit od citů je neslučitelný s Toniovou povahou, která miluje všední život. Také proto ho Lizaveta nazývá zbloudilým měšťákem. V repríze je Tonio již dospělým spisovatelem. Jeho osamělost vidíme v obdobných kulisách jako v expozici a je rozvíjena na základě obou předchozích částí; ještě ukážeme (v části b), jakým způsobem je v repríze zintenzivněna. Koda je krátkou tečkou shrnující a uzavírající téma. Obsahuje motivy všech tří částí, a je tak úplným zakončením.

b) Téma v částech expozice – repríza, provedení – koda

Nejsilnější, na první pohled nejzřetelnější, je vztah expozice a reprízy, která přednáší totožná témata jako expozice, dokonce ve stejném pořadí. Repríza však není jejich statickým opakováním, ale zajímavou variací. V epizodách reprízy je oproti expozici jeden důležitý rozdíl, že totiž nedochází k přímému setkání ani s Hansem, ani s Inge. Hans je v první epizodě reprízy přítomný jen skrze onu obdobnou cestu, v druhé jsou i s Inge Toniem pozorováni, ale oni sami o jeho přítomnosti nevědí (k setkání může dojít příznacně jen s tmavou padající dívkou). Přestože – anebo snad právě proto, že – se zde Toniův „životní problém“ neřeší přímo, tedy stykem s ostatními jako v expozici, ale v osamění, vyvstává tento problém palčivěji. Hans se s Ingeborg spojuje, vytváří spolu jednotu všech šťastných a plavých lidí, kterým Tonio závidí, které obdivuje, ale od nichž ho odděluje jeho původ. Ačkoli byl Toniův

pocit osamění již v první části pocitem osudovým, mohl přece jen být do jisté míry ovlivněn mládím (ve kterém jsou tyto pocity nezakotvenosti přirozené a obsahují v sobě alespoň v zárodku naději na změnu). Na tomto místě ale vyznívá jeho osamělost s extrémní silou bez naděje na změnu. Nemožnost spojení s plavými lidmi je v repríze ještě potvrzena tím, že se neodehrává jen v prostoru rodného města – které přece jen nese přívlastek těsný a není tak s to pojmut množství povah – ne, Tonio se ke své vysněné společnosti nemůže připojit ani v Dánsku, u svobodného moře. Repríza je tedy v případě naší novely zopakováním, shrnutím a zdůrazněním problému.

Úzké propojení částí vyplývá i z rozdělení postav účastnících se jednotlivých epizod. Expozice a repríza jsou spojeny postavami šťastných plavovlasých, Hanse a Inge, provedení a kodu spojuje postava malíčky Lizavety Ivanovny. Ta je Toniovi blízká jako umělkyně, ochotně mu naslouchá a podporuje ho. Zároveň ale vysloví onu krutou větu – „*Jste měšťák na bludných cestách, Tonio Krögere – měšťák, který zabloudil.*“ (Tonio Kröger, s. 107) –, a jako první tak konkrétně pojmenuje Toniův problém. V kodě Tonio právě na základě této věty naposledy zpytuje a odhaluje svoje nitro, naposledy a definitivně vyslovuje svoji rozpolcenost mezi světy. Rozpolcenost, kterou však překonává svojí láskou k živoucím lidem. Smíření je sice křehké a dočasné (a Mann ho ve své další práci bude přehodnocovat), ale existuje...

8.3.1.3 Čas

Souvislost jednotlivých epizod výstižně shrnuje definice cyklického románu Vladimíra Svatoň: „*Subtilní formou ‚cyklického vědomí‘ o historičnosti lidské existence je volná plavba časem, prolínání aktuálního momentu příběhu se vzpomínkami a reminiscencemi minulých událostí, přičemž si čtenář někdy není jist (jako například v dílech Virginie Woolfové), kde se právě nachází, zda v představách, ve vzpomínce nebo v aktuálním dění. Všechno, co patří do příslušného cyklu, je přítomno současně, všechno tvoří jediný celek, vnější chronologie není podstatná.*“¹²⁹ (Zdůraznila L. M.) Prolínání jednotlivých událostí jsme naznačili v uvažování o jednotlivých částech novely, ve které je sice patrné, co je přítomnost, co minulost a co sen, ale některé scény – zejména druhá procházka v rodném městě – vyvolávají dojem snu a snění.

Ona současná přítomnost všech prvků románu nám připomene práci s časem v polyfonických románech rozvažovaných v předchozí části. Huxley v *Kontrapunktu* různým způsobem

¹²⁹ Svatoň, Vladimír: *Literatura v čase, čas v literatuře*. In Čas v jazyce a literatuře. Sborník z mezinárodní konference, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2005, s. 261.

„napínal“ jednotlivé okamžiky pomocí množství hlasů, které si mezi sebou předávaly slovo. Chtěl, aby každý okamžik obsahoval „všechno“. V novele *Tonio Kröger* je čas naopak zpracováván ve své komplexnosti a obsáhlosti; několik málo epizod stačí k zobrazení Toniova života v jeho úplnosti. Dvě epizody z expozice a reprízy dohromady vytváří celek, existující jak ve své chronologické posloupnosti, ve svém vývoji, tak zároveň, jako najednou se rozvíjející a navzájem na sebe působící entity. Dagmar Eisnerová tuto časovou souvislost definuje následovně: „...to vše naznačuje souvislost, kontinuitu prožitků, ožívání dojmů podvědomě známých, psychologicky označované francouzským *déjà vu*, *déjà vécu*. Tonio Kröger všechno už viděl, všechno už prožil, nejen reálně v expozici novely, ale především ve svém podvědomí, bolestně poznamenaném odlišností od ostatních lidí.“¹³⁰ Nejde tedy jen o souvislost v rámci jeho osobního času, ale v rámci času univerzálního, v němž se Tonio vymezuje.

8.3.2 Leitmotiv novely

Podle Browna „fakt, že dílo založené na sonátové formě může být perfektním příkladem literárního užití leitmotivu, ukazuje, že hudební analogie v literatuře nejsou nikdy přesné“.¹³¹ Přestože v případě leitmotivu a sonátové formy na jednu stranu „směšujeme“ dvě formy v jednom díle, podle našeho názoru mají důležitou společnou vlastnost – schopnost vytvářet cyklické formy. Cyklickou formou sonáty jsme se již zabývali, nyní přejdeme k leitmotivům, jejichž charakter jsme si rovněž stručně naznačili. Následující definice vyjadřuje, co podle nás zakládá onu schopnost vytvořit cyklickou formu: „Krátké vyjádření v čtenářově vědomí značí a znovu vyvolá celistvou a často spleťtou ideu, charakter nebo situaci.“¹³² (Zdůraznila L. M.) Toto umění znovu vyvolání určité představy souvisí i se Svatoňovou definicí cyklického románu, v níž je zásadní „prolínání aktuálního momentu příběhu se vzpomínkami a reminiscencemi minulých událostí“.¹³³ Paul Ricoeur leitmotiv připisuje schopnost vyjádřit „hloubku kumulativního času, jež dává přítomnému okamžiku cosi jako nekonečné trvání“.¹³⁴

Wiegandtová charakterizuje leitmotiv v literatuře jako specifické opakování, jehož důležitým prvkem je symboličnost. Pro úplné pochopení konkrétních leitmotivů je zásadní vnímání díla

¹³⁰ Eisnerová, Dagmar: *Poznámky*. In Mann, Thomas: *Novely a povídky*, I. svazek, přeložil Pavel Eisner, Naše vojsko, Praha 1959, s. 327.

¹³¹ Brown, Calvin S.: *c. d.*, s. 215.

¹³² Tamtéž, s. 217.

¹³³ Svatoň, Vladimír: *c. d.*, s. 261.

¹³⁴ Ricoeur, Paul: *c. d.*, s. 188.

jako celku – zároveň v jeho kontinuitě (tedy jak se postupně jednotlivé motivy prohlubují a vzájemně ovlivňují) i úplnosti. Leitmotivy v textu vytvářejí určité „body“ (ve smyslu komplexů vztahů, viz shrnující úvaha Josefa Fulky v následujícím odstavci), které propojují jednotlivé části textu a zajímavě tak spojují nové kontexty, které se vzájemně zpětně ovlivňují, a jejich pochopení není nikdy završené. Brown k našim myšlenkám přidává další charakteristiku: „*Měli bychom dodat, že jak v hudbě, tak v literatuře musí být leitmotiv poměrně krátký a musí mít programní asociace – musí odkazovat k něčemu za vlastními tóny či slovy.*“¹³⁵ Jeho odkaz k něčemu „za slovy“, jeho symbolická platnost je v literatuře odlišuje např. od tradičního užití refrénu, jehož úkolem je strukturovat a rytmizovat text.

Fulka ve své práci *Hudba jako idealita* srovnává hudební leitmotiv u Wagnera a literární leitmotiv u Prousta a jinými slovy shrnuje to, co jsme o leitmotivu doposud řekli: „*Leitmotiv u pozdního Wagnera nikdy nemá smysl jako izolovaná jednotka, ale jen jako součást složitého komplexu, rozsáhlé hudební ‚krajiny‘. Leitmotiv není žádná ‚značka‘ (jak se domníval Debussy) pevně vymezující postavu či situaci, ke které se má údajně vztahovat: má velmi silnou tendenci k samostatné evoluci, tendenci osvobodit se od scénického děje, který nakonec slouží spíše jako záminka k rozvíjení a prolínání leitmotivů, spíše než by tomu bylo naopak. A totéž platí pro Prousta. V obou dílech se jednotlivé motivy – a to je samotný jejich smysl – vkládají do nesmírně rozsáhlého komplexu vztahů, v němž se vymykají čtenářově i posluchačově kontrole, zanikají a vynořují se mimo jakékoli předvídání, a jedinečným způsobem uvádějí do hry čtenářovu a posluchačovu paměť.*“¹³⁶ (Zdůraznila L. M.) Ve Fulkově pojetí je důležité zdůraznění leitmotivu jako otevřeného komplexu, jehož prvky se vzájemně oboustranně obohacují, a jako podnětu aktualizujícího čtenářovu paměť a jeho roli v existenci díla.

V Brownově pojetí jsou odlišeny dvě funkce leitmotivu – je to prostředek charakterizace postavy a konstrukční prvek. Již ve stručné charakteristice leitmotivu v 6. kapitole jsme popisovali jeho zvláštní rozpětí. V první řadě je prostředkem charakterizace, až typizace postavy či jiné entity příběhu. Na druhou stranu ovšem nezůstává uzavřený sám v sobě, ale s každým dalším použitím svůj smysl překračuje a rozšiřuje text o nové významy. Konkrétní literární leitmotiv – např. věta – nemá ve svých projevech stále stejný tvar, je variací dané věty. Leitmotiv je z tohoto hlediska kompozičním prvkem propojujícím jednotlivá místa v textu.

¹³⁵ Brown, Calvin S.: c. d., s. 211.

¹³⁶ Fulka, Josef: c. d., s. 155.

Brown se v textu dále zamýšlí nad tím, jaké konkrétní leitmotivy novela obsahuje. Jsou to ony delší celky – dvě epizody vyskytující se v expozici i repríze – nebo jde o častěji použité kratší věty? Brown zdůrazňuje, že ony kratší věty leitmotivy bezpochyby jsou, ale v případě delších pasáží definitivní odpověď nedává. Podle našeho názoru je právě v tomto momentu vidět rozdíl mezi prvky sonátové formy a leitmotivem. Krátké opakující se věty jsou leitmotivy – nesoucí v sobě zároveň své minulé užití, jemuž dodávají další význam, a předpokládají potenciál svého dalšího použití. Naopak na propojenosti první a třetí části má zásluhu využití sonátové formy, jak jsme ji již popsali. Jednotlivé prvky v obou, resp. ve všech částech, jak se na ně podíváme nyní, jsou potom leitmotivy.

Reprezentanty leitmotivů nám jsou dvě věty: jednu používá Tonio při charakterizaci otce a druhá, tzv. cikánské téma, vyjadřuje Toniův v podstatě měšťácký charakter. Nejprve odlišme tyto věty od refrénu ve smyslu opakování určitého celku, který člení a rytmitizuje strukturu textu. Takovým refrénem je např. opakování jména Inge v druhé epizodě expozice. Již jsme popisovali, jak se jméno v různých variacích navrácí, pro svoji krásu a pro lásku, kterou Tonio cítí k jeho nositelce. Proto také nevysloví jen „Inge“ či „Ingeborg“, ke jménu se vrací a obklopuje ho samými krásnými přívlastky: „*Inge, plavá sladká Inge*“. (Tonio Kröger, s. 91) Tato taneční epizoda je opakováním jménem Inge jakoby sama roztančena, přestože se Tonio nezapojuje do rozvernosti mládeže, text epizody se k této hravosti – mj. právě „refrénem Inge“ – přibližuje.

Leitmotiv má ale, jak jsme již naznačili, jiný význam, který se nyní pokusíme vystihnout. Ony klíčové věty se prvně vyskytují blízko sebe v začátku první epizody expozice. První věta charakterizuje Toniova otce: „*Dlouhého, pečlivě oděného pána s dumavýma modrýma očima, jenž měl vždy polní květ v knoflíkové dírce.*“ (Tonio Kröger, s. 84) Tato věta se – s mírnými obměnami – v textu vyskytuje celkem třikrát: nejprve při popisu Toniových rodičů, jenž vystihuje jejich rozdílnost. Podruhé větu čteme v přechodové části, ve které Tonio odchází – příznačně po otcově smrti – z města a bloudí Evropou. Potřetí před ním tento obraz otce vyvstává při návštěvě starého domu. Věta v první řadě ve zkratce charakterizuje jeho otce, o němž se dále říká, že byl „*severský temperament: rozjímavý, důkladný, korektní z puritánství a se sklonem k zármutku*“. (Tonio Kröger, s. 13) Obraz květiny v knoflíkové dírce zdůrazňuje tu přehnanou pečlivost a obecně zálibu ve vnějšku. Tím, že je pro Tonia právě tento detail důležitý, dává on sám najevo svoji měšťáckou pečlivost.

Tento leitmotiv je spojen i s dalšími výjevy propojujícími otcův a Toniův charakter. V provedení např. Lizaveta v ateliéru Tonia varuje, aby si neušpinil svůj „*patricijský oděv*“. (Tonio Kröger, s. 99) On jí na to odpovídá: „*Ach, dejte mi pokoj s mými rouchy, Lizaveto Ivanovno! Přála byste si, abych běhal v roztrhané sametové kazajce nebo vestě z červeného hedvábí? Člověk je jakožto umělec vnitřně vždy právě dost dobrodruhem. Zevně se člověk má dobře oblékat, k d'asu, a chovat se jako slušný člověk...*“ (Tonio Kröger, s. 99) Toto zvolání se spojuje s květinou v knoflíkové dírci a ztotožňuje Tonia s otcem jinak, hlouběji, totiž bezděčněji, než samotné jeho myšlenky. „*Skrze toto opakování se motiv pozvolna vrací a značí měšťácký prvek otce i Tonia.*“¹³⁷ Fakt, že se Tonio jako orientačního bodu ve vesmíru drží květiny v knoflíkové dírci a odmítá jakýkoli bohémský oděv, je souhrnným vystižením jeho v zásadě měšťáckého charakteru.

Druhé, cikánské téma, se objevuje poprvé hned v dalším odstavci po detailu s květinou a Tonio v něm vymezuje svůj vztah k předkům: „*Vždyť nejsme cikáni v zeleném voze, nýbrž slušní lidé, Krögerovi, rodina konsula Krögera...*“ (Tonio Kröger, s. 84) Tato věta se objevuje v textu v různých obměnách čtyřikrát. Tonio se v ní hlásí k měšťáckému prostředí a vymezuje se vůči své exotické krvi. Také ji prvně použije bezprostředně poté, co si stěžuje na matčinu apatii a neschopnost ho vyplísnit, mít zájem o důležité věci (jako jsou škola či vysvědčení) – cikánský charakter tak nepřímou přisuzuje své matce. V tomto smyslu se podruhé objevuje ve scéně popisující jeho bohémské cesty Evropou, které právě proto – že není cikánem v zeleném voze – opouští a usazuje se, přestože je toto usazení opět jen dočasné. Věta se dvakrát objevuje v souvislosti s vyloučeností ze světa spořádaných lidí, do kterého by se Tonio rád zařadil právě skrz jméno konsula Krögera, které nese po svém otci.

Tyto dva příklady jsou v novele nejzřetelnějšími, modelovými leitmotivy, protože naplňují „nejúplněji“ rysy, které jsme leitmotivu přisoudili. Jsou to krátké věty, které se každým dalším použitím obohacují novým komplexem vztahů. Každé použití leitmotivu v sobě obsahuje kontext užití předchozího i následujícího, a leitmotiv je tak určitou kumulací času, jenž v daném okamžiku nutí k zastavení. Leitmotivy – květina v knoflíkové dírci a cikáni v zeleném voze – jsou vizuální, z textu výrazně vyvstávají a manifestují svůj symbolický charakter. Oba tyto „obrazy“ totiž poukazují na něco hlubšího: květina je výrazem domestikovaného měšťáctva, zelený vůz zase nespoutanou kočovnou duší. Leitmotivy charakterizují Toniovo vnitřní napětí pramenící z jeho „smíšeného původu“. Je zajímavým

¹³⁷ Brown, Calvin S.: *c. d.*, s. 216.

detailem, že se leitmotivy v textu většinou vyskytují blízko sebe, a jejich souvislost a vzájemná součinnost je tudíž ještě patrnější.

8.3.3 Shrnutí

Na základě rozboru novely *Tonio Kröger* jsme popsali součinnost dvou hudebních prvků aplikovaných na literaturu, a to sonátové formy (jako cyklické skladby) a leitmotivu (jenž má rovněž schopnost vytvářet cyklické struktury). Obě formy v této kooperaci vytváří kompaktní cyklickou strukturu díla. Cyklická kompozice v sobě nese předpoklad cyklického času, když v pouhých několika časově oddělených epizodách vytváří celek života jedné postavy. Na první pohled samostatné epizody – téměř fragmentární výjevy ze života – jsou zároveň úzce propojeny množstvím motivů, a existují tak i všechny současně a dohromady vytvářejí jediný soudržný celek. Autor čtenáři nepředkládá množství hlasů, svět v jeho mnohosti – jako tomu je v dílech polyfonických –, ale jednu postavu v její komplexnosti. Návrtné motivy, opakování či variace a postupné rozšiřování tématu vytváří celek, ve kterém je vše „přítomno najednou“.

Dílo tak pro představu můžeme přirovnat rovněž k palimpsestu, ve kterém je čtyřikrát přepsaná stejná skutečnost, jakkoli je toto přirovnání ochuzující o důležitý prvek dynamického vývoje a provázanosti jednotlivých částí, které jsou právě hudební složkou díla. Nejde o čtyři statické výjevy, ale o postupný vývoj; popsali jsme, jak se jednotlivé části prolínají a ovlivňují. S každou další epizodou se mění význam epizod předchozích, a abychom dílo plně pochopili, mohli bychom se po jeho přečtení vrátit opět na začátek.

Význam hudby v novele zůstává v rovině kompoziční, na ploše obsahové je její využití daleko nižší než u předchozích dvou rozebíraných děl; hrdina v hudbě nenachází východisko své rozpolcenosti. *Tonio Kröger* v tomto smyslu dokazuje, že hudební kompozice díla není nutně podmíněna výskytem hudby na stránce obsahové a v rámci našich úvah o románové kompozici inspirované hudbou je tak druhou možností jejího provedení (a k hudebnímu chápání díla přispěl Thomas Mann svým, již zmiňovaným, paratextem).

Filosofické i estetické úvahy o hudbě, ze kterých jsme vycházeli, se shodují na specifickém postavení hudby mezi dalšími druhy umění. Pater dokonce prohlašuje, že „*všechna umění neustále touží dospět ve stav ryzí hudby*“.¹³⁸ Hudba totiž jako jediné umění ve svých dílech dosahuje dokonalého ztotožnění látky a formy. My jsme se v naší práci zaměřili na způsob, jakým se stavu hudby snaží dospět literatura. Filosofické, estetické i sémiotické přístupy k hudbě nám pomohly objevit blízkost těchto dvou umění – jakým způsobem jsou si blízké projevy jejich řeči a znázorňování času.

Ke konkrétnímu vztahu hudební kompozice a románu 1. poloviny 20. století nás vedly mj. časté projevy hudby v těchto textech, a to ve smyslu „hudby v literatuře“ (tzn. hudební téma, hudba jako alegorie apod.) nebo „hudebnosti literatury“ (ve smyslu transformace hudební kompozice do románové struktury). Oba způsoby jsou na sobě nezávislé, ale viděli jsme, že se mohou zároveň funkčně doplňovat. Hudebnost literatury jsme zařadili do sféry skryté intermediality, která ke svému odhalení a interpretaci potřebuje nějaké znamení, a právě třeba „hudba v literatuře“ může být jistým vodítkem.

Na tomto místě můžeme shrnout – poté, co jsme z hlediska hudební kompozice rozebrali tři romány –, z jakých důvodů je skrytá intermedialita pro pochopení díla zásadní. Již jsme zmiňovali fakt, že v našich třech dílech se autoři k hudební kompozici přímo hlásí, a to buď přímo v textu (*Penězokazi* a *Kontrapunkt*), nebo v paratextu (*Tonio Kröger*). Sami autoři nás tedy navádí k modelovému čtení textu a mj. právě proto jsme tyto texty pro komplexní rozbor hudební kompozice v románu vybrali. Romány „souběžného provádění více melodických linií“ svoji práci s hudbou podporují množstvím hudebních prvků v díle. Hudba je jim jednak kompozičním principem, kterým jsou s to vyjádřit různorodou moderní společnost a různorodost prožívání času, jednak principem metafyzickým, který dává jejich postavám i celému textu východisko ideové. *Tonio Kröger*, zástupce „hudební cyklické formy a leitmotivu“ v literatuře, dokázal, že hudba nemusí mít význačné místo v rovině obsahové. Tento fakt neubírá nic z její důležitosti v rovině kompoziční.

Dalším důvodem, proč jsme vybrali tyto texty, je skutečnost, že jsou v nich důsledně použity různé hudební kompoziční prostředky. Romány ve své kompozici užívají dva typy kompozičních prvků. V první řadě to jsou hudební techniky, v našem případě šlo o vícehlas,

¹³⁸ Pater, Walter: *c. d.*, s. 118.

konkrétně o kontrapunktické vedení více hlasů a leitmotiv. Kontrapunktické vedení více hlasů románu umožňuje zobrazit skutečnost v její co možná největší úplnosti. Postavy si mezi sebou předávají slovo, a překážkou jim není ani místo, ve kterém se nacházejí, ani čas, jenž se tímto způsobem v daném okamžiku maximálně rozšiřuje. Další hudební technika – leitmotiv – je jak prvkem charakterizačním, tak kompozičním. V textu novely *Tonio Kröger* jsme ukázali, jak leitmotiv svojí podobou a svými návraty v kontextech, které si jsou specificky blízké, charakterizuje Toniova otce, nepřímo i Tonia samého, a vytváří zárodek cyklické kompozice. Každý další výskyt leitmotivu v textu totiž určitým způsobem zastaví čas a ukáže ho v jeho úplnosti, v jeho projevech minulých a potenciálních budoucích.

Schopnost leitmotivu vytvářet cyklickou strukturu textu souvisí s dalším typem kompozičních prvků, které romány využívají, s kompozicí určité hudební skladby. V případě novely to je cyklická kompozice sonáty, ve které se ve čtyřech částech pracuje s určitými tématy, jež se specifickým způsobem vracejí, vzájemně se doplňují a dotvářejí tak svůj smysl. *Penězokazi* své kontrapunktické vedení hlasů člení vertikálně do třídílné kompozice fugy. Tato kompozice textu umožňuje postupné odhalování všech souvislostí příběhu a především výraznou práci s tempem, kdy druhá část svým zpomalením a zdánlivým pokladem připravuje prostor rychlému a dramatickému závěru.

Můžeme konstatovat, že mnoho rysů hudební kompozice v románu souvisí zároveň s tendencemi moderního románu vůbec, který se zkoumáním své formy snaží nalézt nové možnosti zobrazení skutečnosti. Nechceme tvrdit, že každý moderní román obsahuje nutně hudebnost, ale hudebnost románu v sobě zahrnuje postupy moderního románu. Přestože má hudební kompozice románu množství styčných bodů s formou moderního románu, ztotožňování těchto dvou pojmů by bylo silným zjednodušením. Mnozí autoři, kteří s hudebností v románu pracují, dokazují, že hudební struktura do textu vnáší něco navíc. Takovými důkazy jsou texty umělců 1. poloviny 20. století, jako jsou (kromě autorů, o kterých byla řeč v 7. a 8. kapitole) Joyce, Woolfová, Proust či Rolland. Přesah do druhé poloviny dvacátého století reprezentují např. Carpentier, Iwaszkiewicz, již zmiňovaný Kundera či Fuks. Bezprostřední řeč hudby, jež přímo zobrazuje nitro člověka i čas sám, je – slovy Patera – „*dokonalým ztotožněním látky a formy*“.¹³⁹ Romány spisovatelů výše jmenovaných usilují právě o toto ztotožnění, jakkoli to je v médiu jazyka obtížné. V dílech, kterými jsme se zabývali, jsme viděli, jak látka románu podmiňuje jeho formu a forma je

¹³⁹ Pater, Walter: *c. d.*, s. 121.

zároveň jiným způsobem znázornění či vyjádření látky. Gide tuto snahu vyjadřuje v *Deníku Peněžokazů* a jeho výrok je výstižným zakončením naší práce: „*Správně řečeno, kniha nemá jediný střed, k němuž by se sbíhalo mé úsilí; toto úsilí se polarizuje kolem dvou ohnisek jako v elipsách. Na jedné straně událost, fakt, vnější podmínky; na druhé straně samo romanopiscovo úsilí vytvořit z toho knihu. A to je hlavní námět, nový střed, který porušuje rovnováhu vyprávění a vleče je k snadné vynalézavosti.*“¹⁴⁰

¹⁴⁰ Gide, André: *Deník Peněžokazů*. In *Peněžokazi – Deník Peněžokazů*, přeložil Josef Heyduk, Odeon, Praha 1968, s. 307.

Seznam literatury

Aristoteles: *Poetika*, přeložil František Groh, Gryf, Praha 1993.

Bergson, Henri: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*, přeložil Boris Jakovenko, Filosofia, Praha 1994.

Brown, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, The University of Georgia Press, 1948.

Dytrtová, Kateřina: *Celostní vnímání – tvar, zvuk, barva a gesto*, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2001.

Eisnerová, Dagmar: *Poznámky*. In Mann, Thomas: *Novely a povídky*, I. svazek, přeložil Pavel Eisner, Naše vojsko, Praha 1959, s. 323-332.

Ferns, Christopher S.: *Aldous Huxley: Novelist*, The Athlone Press, London 1980.

Fischerová, Sylva: *Devět lhoučích múz*. In Fischerová, Sylva – Starý, Jiří (edd.): *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách*, Argo, Praha 2006, s. 49-83.

Fulka, Josef: *Hudba jako idealita: postava hudebního skladatele u Thomase Manna a Marcela Prousta*. In *Svět literatury* 19, 2009, č. 39, s. 147-160.

Genette, Gérard: *Rozprava o vyprávění. Esej o metodě, Úvod a I. část*, přeložila Natálie Darnadyová, *Česká literatura* 51, 2003, č. 3-4, převzato z E-knihovny Ústavu české literatury a literární vědy.

Gide, André: *Penězokazi – Deník Penězokazů*. Z francouzského originálu *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris 1925 a *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris 1927, přeložil Josef Heyduk, Odeon, Praha 1968.

Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*, přeložily Anna Housková, Alexandra Berendová a Mariana Housková, Triáda, Praha 2008.

Hegel, Georg W. F.: *Estetika*, Svazek první, přeložil Jan Patočka, Odeon, Praha 1966, 2 sv.

Hejmej, Andrzej: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Universitas, Kraków 2002.

Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1984.

Hilský, Martin: *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*, Torst, Praha 1995.

Huxley, Aldous: *Kontrapunkt*. Z anglického originálu *Point Counter Point*, Chatto & Windus, London 1963, přeložila Jarmila Fastrová, Odeon, Praha 1968.

Kandinsky, Wassily: *O duchovnosti umění*, přeložila Anita Pelánová, Triáda, Praha 1998.

Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*, přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel, Odeon, Praha 1975.

Kundera, Milan: *The Art of the Novel*, z francouzského originálu *L'art du Roman* přeložila Linda Asher, Grove Press, New York 1988.

Mann, Thomas: *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, přeložila Dagmar Eisnerová, Československý spisovatel, Praha 1962.

Mann, Thomas: *Konec měšťácké epochy. Eseje o literatuře, hudbě a filozofii*, přeložil Jan Hon, Dauphin, Praha 2008.

Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. In *Novely a povídky*, I. svazek. Z německého originálu *Ausgewählte Erzählungen*, vydaného nakladatelstvím Bermann-Fischer, Stockholm 1945, a ze souborného vydání nakladatelství Aufbau-Verlag, Berlín 1955, vybral a přeložil Pavel Eisner, Naše vojsko, Praha 1959, s. 79-132.

Martinek, Libor: *Literatura a hudba*, Slezská univerzita, Opava 2009.

Messer, Richard: *Hudební lyrika a lyrická hudebnost*, Karel Volenský, Praha 1947.

Michels, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*, přeložili Miroslav Srnka, Sandra Bergmannová, Jan Frei, Lucie Chvátilová, David Stranofský, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000.

Novák, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*, Ostravská univerzita, Tilia, Ostrava 2005.

Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*, přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová, Host, Brno 2006.

Pater, Walter: *Škola Giorgionova*. In *Renesance. Studie o výtvarném umění a poezii*, přeložil Jan Reichmann, Votobia, Olomouc 1996, s. 115-132.

Pešek, Antonín, *Umělec a jeho vztah k životu*. In Mann, Thomas: *Novely a povídky*, přeložily Jitka Fučíková a Dagmar Steinová, Odeon, Praha 1979.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přeložil Miroslav Petříček jr., OIKOYMENH, Praha 2002.

Rizzante, Massimo: *Umění fugy*. In Host 27, 2011, č. 8, s. 81-82.

Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008.

Schopenhauer, Arthur: *Svět jako vůle a představa*, II., přeložil Milan Váňa, Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1998.

Svatoň, Vladimír: *Literatura v čase, čas v literatuře*. In Čechová, Marie – Moldanová, Dobrava – Millerová, Zora: *Čas v jazyce a literatuře*. Sborník z mezinárodní konference, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2005, s. 255-263.

Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics Advances in Semiotics*, Indiana University Press, 1994.

Thomas, Lawrence: *André Gide. The Ethic of the Artist*, Secker & Warburg, London 1950.

Vančura, Zdeněk: *Kontrapunkt po čtyřiceti letech*. In Huxley, Aldous: *Kontrapunkt*, přeložila Jarmila Fastrová, Odeon, Praha 1968.

Vrkočová, Ludmila: *Slovníček základních hudebních pojmů*, Vydáno vlastním nákladem v prosinci 1994.

Wagner, Richard: *O hudbě a umění*, přeložily Jitka Fučíková a Hana Šnajdrová, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959.

Wellek, René – Warren, Austin: *Teorie literatury*, přeložil Miroslav Procházka, Votobia, Olomouc 1996.

Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby – Estetika hudby*, Supraphon, Praha 1981.